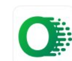
VIRGIL VINTILESCU

POLEMICA MAIORESCU–GHEREA

EDITURA FACLA



VIRGIL VINTILESCU

POLEMICA MAIORESCU–GHEREA

Implicaţii estetice şi literare



EDITURA FACLA
TIMIŞOARA, 1980

INCURSIUNE ÎN ISTORICUL POLEMICII

Cuceriţi de însemnătatea ideilor estetice şi literare ce deveniseră obiectul confruntării dintre Maiorescu şi Gherea, mai întîi, iar apoi atrăgîndu-i şi pe adepţii lor, fascinaţi de inteligenţa replicilor, de stilul şi tactica adversarilor, contemporanii n-au observat caracterul de largă dezbatere al acestei prime mari polemici din istoria literaturii române. Atenţia exegeţilor de mai tîrziu, urmînd exemplul lui Eugen Lovinescu, s-a concentrat, de asemenea, cu precădere asupra tezelor estetice şi critice devenite obiect al polemicii dintre Maiorescu şi Gherea, considerînd intervenţiile celorlalţi participanţi la confruntare fie ca un capitol aparte, cu o configuraţie proprie, fie ca prelungiri ale unor atacuri lipsite de elanul iniţiativei şi, de aceea, fără semnificaţii deosebite şi fără ecouri care să merite o atenţie specială. Autoritatea modelului lovinescian de tratare a polemicii a contribuit substanţial la dirijarea atenţiei spre conţinutul polemicii Maiorescu-Gherea şi al ecourilor acesteia în mişcarea literară românească din secolul următor. În schimb, reluarea discuţiei după 1963—1964, în contextul acţiunii largi de reconsiderare a moştenirii maioresciene, a marcat începutul schiţării unui plan complex de abordare a polemicii, cu indicarea anume a tuturor contribuţiilor venite atît din partea elevilor lui Titu Maiorescu cît şi a tinerilor socialişti din cercul lui Gherea sau a unora dintre scriitorii însemnaţi ai timpului. S-a conturat astfel, în mod treptat, imaginea unei ample dezbateri estetice şi literare declanşată de prestigioasa polemică, reuşind să polarizeze în jurul ei principalele forţe literare din ultimele două decenii ale secolului trecut.

Primul exeget aparţinînd momentului amintit este G. C. Nicolescu, care o considera întîia polemică literară „cu un caracter teoretic de mari proporţii din istoria literaturii noastre“ şi atrăgea atenţia asupra faptului că ea n-a rămas pînă la urmă „o simplă discuţie între Gherea şi Maiorescu“, ci a devenit în realitate „marea confruntare

între partizanii «artei pentru artă» și cei ai «artei cu tendință»" [1], iar în ultimă instanță, „marea confruntare" între două grupări ce se situau atît pe plan estetic cît și politic diferit.

Un alt cercetător, Damian Hurezeanu, realizează disocierea necesară între modul cum au abordat Maiorescu și Gherea polemica, în sensul că ultimul nu vedea în aceasta „numai o operație de delimitare și de raportare, ci și de dezbatere, prin care se putea ajunge la adevăr" [2]. Dezbaterea era adecvată condițiilor speciale care, pe de o parte nu-i permiteau elaborarea unor lucrări ample, iar pe de altă parte constituia și un prilej de popularizare a ideilor noi, socialiste despre societate.

Pornind de la o declarație a lui Gherea din studiul *Asupra esteticei metafizice și științifice*, Z. Ornea evidenția importanța polemicii ca dezbatere pentru estetică și critica literară, înfățișîndu-i-se ca o adevărată bătălie condusă magistral și avînd drept rezultat final crearea unei incontestabile schimbări a mentalității „în ideologia literară a timpului" [3].

N-au lipsit nici după 1963—1964 anumite limite și exagerări în considerarea generală sau parțială a polemicii, dar ele au apărut ca niște voci stinse, fără vreo urmare deosebită [4].

Insistența observată în unele studii despre polemică sau în referirile la ea asupra relației dintre confruntarea politică și cea estetică și literară dintre junimiști și socialiști face necesară o anumită precizare. Deși concepția estetică a junimiștilor se construiește în general pe fundamente idealiste, nu anulează niciodată ceea ce reprezintă latura unei gîndiri înaintate a mișcării, îndeosebi principiile care servesc literatura națională autentică. *Junimea* literară n-a servit pe plan artistic clasele dominante, ci s-a pus în slujba intereselor generale, naționale, legate de promovarea limbii, literaturii și a culturii naționale românești. În schimb, confruntarea în planul concepțiilor filozofice și politice, al politicii propriu-zise reprezenta, într-adevăr, lupta dintre clasele dominante (susținute și de majoritatea junimiștilor) și clasele exploatate, pe pozițiile cărora se situaseră socialiștii. Așadar, polemica filozofică și politică capătă caracter de confruntare între pozițiile unor clase sociale opuse, în timp ce dezbaterea pe planul estetic și literar se referă la idei și principii ce nu sînt determinate

întotdeauna de apartenența social-politică a susținătorilor lor. Faptul că Titu Maiorescu reprezenta o etapă mai veche a esteticii și criticii literare („metafizică și judecătorească"), iar C. Dobrogeanu-Gherea era exponentul esteticii și criticii moderne, analitice, nu-i situează întotdeauna pe cei doi polemiști la poli opuși, nu se găsesc pe poziții ireconciliabile. Dimpotrivă, există situații cînd se completează reciproc, chiar dacă discută de pe poziții diferite, iar ceea ce nouă ne apare, obișnuit, ca fiind o confruntare nu este, în realitate, decît o dezbatere în stil polemic ce merge adesea pînă la îmbogățirea, nuanțarea și precizarea noțiunilor. Chiar dacă la vremea respectivă unele idei estetice și literare li se păreau susținătorilor lor a fi incompatibile, gîndirea estetică de mai tîrziu le-a preluat într-o altă formulă, în cuprinsul căreia fie se continuă, fie se susțin reciproc. Ceea ce pentru Gherea și Maiorescu apărea atunci ca fiind antinomic, astăzi estetica și teoria literară le consideră a fi idei compatibile ; însăși relația dintre factorul estetic și cel istoric în aprecierea operei de artă este concepută altfel în estetica modernă.

În sfîrșit, amploarea polemicii, angajarea directă a elevilor lui Maiorescu în disputa cu Gherea și a socialiștilor cu ideile maioresciene impun chiar o schimbare în denumirea ei, căci polemica dintre junimiști și socialiști e mai cuprinzătoare decît cea propriu-zisă, dintre Maiorescu și Gherea.

Cele două mari publicații, *Convorbirile literare* și *Contemporanul*, au devenit principalele tribune care au slujit marea dezbatere estetică și literară din ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, chiar dacă lupta de opinii a cucerit și alte fortărețe ale publicisticii noastre. E firesc, de aceea, să ne solicite interesul orice precizare cu privire la atitudinea publicațiilor amintite față de problemele culturale, literare și estetice contemporane, atît atunci cînd avem a face cu obiective și țeluri comune, cît și de cînd încep să apară diferențierile ce sporesc pînă la proporțiile conflictuale.

Prima reacție a *Convorbirilor literare* prilejuită de apariția revistei socialiste *Contemporanul* n-avea nici o legătură cu polemica angajată ulterior între cele două pe-

riodice ieşene. Dimpotrivă, la rubrica lor de *Bibliografie*, în 1 septembrie 1881, *Convorbirile literare* publică un text cu ocazia apariţiei primului număr al *Contemporanului* din cuprinsul căruia nu numai că lipsesc rezervele, dar se pot sesiza cu uşurinţă chiar anumite tendinţe de elogiere. Mai întîi remarcăm precizarea pe care şi-ar fi dorit-o şi cei de la *Contemporanul*, din motive tactice, că revista lor are numai aerul de a fi socialistă, însă „totuşi nu este aşa", căci sumarul ei dovedeşte cu totul altceva. O incursiune în cuprinsul lui reţine preocuparea „cu răspîndirea noţiunilor ştiinţifice", prin studiul asupra darvinismului sau cel intitulat *Ce ştim despre lume*. Literatura tipărită se compune din „novele, poezii şi anecdote populare", amintindu-se *Trei surzi* de Speranţă, deoarece conţine „mult haz". De un spaţiu mai întins beneficiază creaţia literară a lui C. Mille, remarcîndu-se că poeziile „au un caracter desperat, sunt o vecinică revoltă contra lumii şi a societăţii precum este ea astăzi constituită. Are uneori inspiraţiuni frumoase şi aminteşte pînă la un punct oarecare poeziile d-nei Ackermann". I se recomandă autorului „să îngrijească mai mult forma", sau „să se ferească de a cădea în comun, precum o face în *Versurile scrise pe o ladă de cîni* şi chiar în multe locuri ale poeziilor sale mai bune". Dar nu literatura, ci critica manualelor constituie rubrica cea mai importantă a revistei *Contemporanul* [5].

Pentru anumiţi cercetători această notă bibliografică a apărut ca un adevărat „mister literar", deoarece numele amintite, ale lui Nădejde, Mille şi Speranţă, erau cunoscute ca ale unor socialişti, „agitatori periculoşi", care se remarcaseră cu ocazia recentelor tulburări de la Universitatea ieşeană, şi a aniversării Comunei din Paris. În acelaşi timp, Titu Maiorescu insistase în presă şi de la tribuna Parlamentului spre a se lua măsuri împotriva „centrului nihilist" ieşean [6]. Aşa-zisul „mister literar" poate fi, totuşi, explicat dacă ţinem seama de precizarea din notiţa bibliografică referitoare la critica „cărţilor didactice", calificată drept partea cea mai valoroasă din sumarul revistei. Ea dovedeşte obiectivitatea *Convorbirilor literare* faţă de o revistă care milita pe plan cultural pentru respectul faţă de adevărul ştiinţific şi demasca plagiatul — ambele constituind obiective comune cu cele ale publicaţiei junimiste. Pe de altă parte, trebuie luată în considerare

și tactica redacției *Contemporanului* de a-și masca apartenența la mișcarea socialistă, spre a putea asigura durabilitatea revistei. Oportunitatea acestei tactici era confirmată de însăși notița bibliografică amintită, prin care, de fapt, cei de la *Convorbiri literare* acordau un sprijin indirect și real grupării intelectualilor socialiști din jurul *Contemporanului*. Ajutorul acesta, neintenționat, a fost folosit de Ion Nădejde în același scop al ascunderii apartenenței revistei la mișcarea socialistă, reproducînd în cadrul unui articol-bilanț părerea *Convorbirilor literare*, însoțită de o scurtă notă explicativă [7].

Altădată nu este pierdut prilejul pentru formularea unor precizări utile în descifrarea evoluției relațiilor dintre cele două publicații, arătîndu-se, de pildă, că revista *Contemporanul* continuă exemplul *Convorbirilor literare* în privința criticii ororilor științifice din manuale, articole, cursuri sau studii universitare și îndeosebi în legătură cu lupta împotriva plagiatului [8]. Tocmai de aceea, în primii ani de apariție lipsesc din paginile *Contemporanului* observațiile crtice la adresa *Junimii* sau a *Convorbirilor literare*. Treptat, însă, chiar și cînd își propune să apere publicația junimistă de atacurile venite din partea unor reviste adversare, încep să fie formulate rezerve, iar apoi se încearcă o anumită disociere între societatea *Junimea* și revista *Convorbiri literare*, fapt greu de explicat dacă avem în vedere legătura lor organică declarată public. Astfel, în 1884, *Convorbirile literare* sînt apărate de atacul întreprins la adresa lor de *Noua revistă*. Se obiectează mai întîi în legătură cu lipsa de bunăcuviință față de revista junimistă, întîlnită în lucrarea intitulată satiric *Banchetul Junimii*, unde Iacob Negruzzi este „cinstit" cu numele *peticariu literar*, fiind calificat ca un scriitor „fără talent și fără originalitate". De asemenea, Nicu Gane e socotit „mai lipsit de duh decît *o babă*" și e numit „negușitoriu politic", iar ceilalți membri ai *Junimii*, în afară de Petru Missir, sînt numiți „hohotă de rîs". În sfîrșit, despre *Convorbiri literare* se spune „că *ar fi o revistă a cărei lectură te adoarme ca cel mai tare soporific*". După enunțarea și respingerea tuturor acestor calificări și observații nedrepte, autorul notiței din *Contemporanul* menționează și rezervele publicației sale față de Junimea, chiar dacă și-a asumat sarcina de a-i apăra pe colaboratorii *Convorbirilor literare* : „Noi —

scrie el în continuare — nu ne unim cu *Junimea* nici în politică, nici în literatură, nici în știință, și credem *clina* pe care a apucat foarte primejdioasă, dar nu putem crede cuviincios a vorbi de colaboratorii revistei așa de elegant ca d. autoriu al articolului“ [9].

Aflăm aici prima mențiune cu caracter deschis despre existența unor deosebiri esențiale, de direcție, între *Contemporanul* și *Junimea*. Cu toate acestea, revista junimistă se bucura încă de sprijinul celei socialiste, nefiind acum declarată nici o intenție de angajare în polemică. Dar de la data respectivă, din 1884, în locul obișnuitelor gesturi de solidarizare în anumite campanii culturale și față de niște adversari gălăgioși, apar tot mai frecvente mențiunile despre existența unor diferențe specifice. Iar cînd acestea din urmă se înmulțesc astfel încît s-ar părea că n-ar mai exista nici o punte de legătură între *Contemporanul* și *Convorbirile literare*, apar totuși voci care atrag atenția asupra unui foarte important element comun : campania împotriva „formelor fără fond“. Teoria respectivă e întîlnită încă de la primul număr al *Contemporanului*, în *Cuvîntul înainte*, și se menține în diverse studii apărute pe tot parcursul existenței revistei. Delimitarea ideologică propriu-zisă între cele două reviste și grupări va veni numai odată cu intrarea, în 1886, a lui C. Dobrogeanu-Gherea în polemica cu Titu Maiorescu.

Fiind vorba, înainte de toate, de angajarea în polemică a lui Titu Maiorescu și a lui C. Dobrogeanu-Gherea, nu e lipsită de importanță constatarea modului cum s-a reflectat în paginile revistei *Contemporanul* personalitatea și opera criticului junimist. Prima concluzie este că în general Titu Maiorescu s-a bucurat de o prezentare obiectivă, cu rezerve față de unele idei ale sale dar și cu acceptarea altora, inclusiv a comentariilor consacrate scriitorilor timpului, în cadrul anumitor limite indicate. De asemenea, personalitatea sa a fost tratată, după cum bine s-a remarcat, „cu deferență“, intervenindu-se chiar favorabil în cazul atacurilor ce nu respectau adevărul obiectiv [10]. Observația aceasta este ilustrată, între altele, cu o intervenție a lui C. Mille care i-a luat apărarea lui Titu Maiorescu în împrejurarea cînd au avut loc confruntări polemice cu *Literatorul* lui Alexandru Macedonski, scriind despre pretenția acestuia din urmă de a fi considerat drept

părinte al criticii analitice româneşti că e o desconsiderare nejustificată a meritelor mentorului *Junimii*: „D-sa zice că este cel întîi care a deschis drumul *criticei analitice* la noi şi că d-sale îi e mai cunoscută decît altora condeie ce se mulţumesc a lăuda sau injuria. Bine, dar d. Maiorescu unde rămîne? Credem noi că mai nepărtinitoare era critica acestuia decît aşa-zisele analize critice ale d-lui Macedonski". [11] În acelaşi an, în articolul *Un caz patologic*, Mille, ţintindu-l din nou pe Macedonski, încheia cu citarea finalului din studiul lui T. Maiorescu despre *Direcţia nouă în poezia şi proza română*.

În anul 1885, Titu Maiorescu publică articolul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, unde dezbate problema raportului dintre etic şi estetic pornind de la teza înălţării impersonale prin intermediul emoţiei estetice şi susţinînd că în momentul perceperii obiectului artistul devine impersonal. Un an mai tîrziu, în studiul *Poeţi şi critici*, acelaşi Maiorescu vorbea despre personalitatea artistului ce se manifestă în momentul în care începe să recreeze realitatea. Aşadar, după el, artistul este impersonal în momentul contemplaţiei estetice, al perceperii realităţii şi personal din momentul în care începe să creeze pe baza acestei realităţi percepută anterior.

Lui Constantin Dobrogeanu-Gherea i s-a părut că există o contrazicere fundamentală între cele două articole ale lui Maiorescu, cîtă vreme în primul vorbeşte despre impersonalitatea artistului, iar în cel de al doilea se referă la personalitatea lui. Răspunsul i-a fost dat în 1886, în articolul *Către d-nul Maiorescu*, retipărit în volumul al II-lea de *Studii critice* din 1891 cu titlul *Personalitatea şi morala în artă*. Astfel începea confruntarea estetică şi literară între cei doi mari critici, atrăgînd imediat, fiecare dintre ei, partizani ce se vor angaja într-o dezbatere de durată şi cu consecinţe favorabile dezvoltării literaturii noastre. De la început s-au stabilit anumite relaţii şi convenţii între ei privitoare la modul desfăşurării polemicii, a căror descriere se dovedeşte utilă fiindcă relevă o anumită ţinută, ştiinţifică, şi o anumită etică.

În ceea ce priveşte atitudinea criticului Gherea faţă de criticul Maiorescu, mai toţi cercetătorii au observat o anumită condescendenţă la primul şi o vizibilă desconsiderare la cel din urmă. Dar, în realitate, raporturile lor

au auvt un caracter diferenţiat de la o etapă la alta, înfăţişîndu-se în lumini diferite şi fiind determinate de un complex de factori subiectivi.

În primul său articol din 1886, C. Dobrogeanu-Gherea n-a putut rezista tentaţiei, ce apare firesc cu ocazia unei polemici, de a-l ironiza pe adversarul său care era şi magistrat în acelaşi timp. Folosindu-se de postura lui dublă, l-a luat în derîdere fiindcă ar fi amestecat cele două domenii — magistratura şi critica — cu rezultate ce nu-l onorează nici ca avocat şi nici în calitate de critic. În schimb, la retipărirea articolului în volum, Gherea a eliminat integral textul introductiv referitor la avocatul Maiorescu. Deşi abia în ultimii ani se vorbeşte despre acest gest cu semnificaţii ample, el a fost remarcat şi comentat la vremea lui, încă din 1893, de către unul dintre principalii discipoli ai lui Titu Maiorescu — P. P. Negulescu — dar cu scopul de a dovedi că din partea lui Gherea contribuţiile la dezbaterile polemice au fost mai mult de natură sociologică şi ar avea o importanţă ştiinţifică limitată. Deoarece retipărindu-şi articolul în volum Gherea a procedat la purificarea lui, Negulescu recomandă celor ce vor să desluşească mai bine intenţiile polemicii consultarea variantei din revistă, aceasta „fiind mai spontană şi mai puţin reflectată". Principala obiecţie formulată de P. P. Negulescu se referă la faptul că, deşi C. Dobrogeanu-Gherea anunţase o dezbatere sobră, serioasă, datorită importanţei problemelor ridicate de preopinentul său, a început, totuşi, cu discutarea persoanei lui Maiorescu aşa cum îi apare în afara literaturii, în activitatea sa cotidiană ca avocat : „Dar iată că deodată în mijlocul discuţiunii ideilor, d-l Gherea aruncă piatra d-lui Maiorescu ca persoană, şi — ceea ce e şi mai rău încă — ca persoană în afară de literatură. D-l Gherea găseşte, sau crede că găseşte, o contradicţie în părerile d-lui Maiorescu din cele două articole pe care le analiza ; în loc să se mărginească însă a o constata şi a dovedi printr-însa slăbiciunea ideilor sau părerilor d-lui Maiorescu, d-sa găseşte de cuviinţă să lase la o parte *ideile şi părerile* d-lui Maiorescu, pentru a se ocupa mai de aproape de d-l Maiorescu însuşi". Astfel, referirile la înfăţişarea adevărului în funcţie de interesele momentului şi apărarea lui Caragiale fiindcă îi satiriza pe liberali — adversarii politici ai junimiştilor —

aruncă „o lumină defavorabilă asupra personalității morale a d-lui Maiorescu“ [12]. Într-adevăr, concluzia lui P. P. Negulescu pe baza incursiunilor în forma inițială a părții introductive din articolul lui C. Dobrogeanu-Gherea are un fundament real, cu toate că e formulată în termeni deosebit de aspri. Ea își pierde însă valabilitatea dacă referirea se face la ultima formă, apărută în volum.

Mai importantă decît comentariul propriu-zis este atragerea atenției asupra textului omis pe care-l reproduce acum doar pînă la jumătate, cu eliminarea cîtorva cuvinte de început („Dar deocamdată facem o singură întrebare“). Iată textul integral ce nu mai apare la reproducerea în volumul din 1891 : „De unde vine că domnul Maiorescu, căruia nu-i negăm logică și cunoștințele literare, de unde vine că scrie astfeli de articole și mai ales că se contrazice așa de grozav ? După noi este numai un singur răspuns : dl. Maiorescu rar se arată ca critic, dar se învrednicește mult cu advocăția și-i foarte minunat advocat. Dl. Maiorescu n-a scris două articole, ci a înfățoșat două apărări : una pentru clientul d-sale, dl. Caragiale, și alta pentru alt client, pentru dl. Alecsandri. A fost oare silit dl. Maiorescu să fie consecvent în amîndouă apărările ? Dar cineva cere serios ca un advocat să rămîie consecvent în argumente în toate procesele cîte le apără ? Advocatul n-are alt scop decît să cîștige procesul, cît despre argumente, acestea joacă un rol cu totul de mîna a doua și le întrebuințează cum îi vine la socoteală, alegînd pe cele mai potrivite cu scopul ce urmărește, fără să-și bată capul dacă ieri sau alaltăieri n-a întrebuințat cu totul altele, chiar nepotrivite cu cele de azi. În adevăr, ce caleidoscop ar alcătui toate tezele și argumentele unui jurist în lunga-i carieră : ba ca procuror, ba ca advocat, ba ca apărători, ba ca învinuitori ! Așadar, repetăm, dl. Maiorescu a avut de apărat doi clienți în două procese deosebite, pentru învinovățiri deosebite și de aceea nici apărările nu se potrivesc. Iată pentru ce în apărarea dintîi artistul trebuie să fie cuprins de inspirare personală — în a doua trebuie să fie impersonal ; în cea dintîi artistul trebuie să fie obiectiv — în a doua nu poate fi decît părtenitor“ ; în cea dintîi artistul, sub pedeapsă de a pierde acest titlu, e dator să ne ducă „în lumea curată a ficțiunilor“ și interesele zilnice „oricît de mari ar fi în alte pri-

viri“ n-au ce căuta în artă — iar în a doua apărare între inspirările poetice ale lui Victor Hugo, încarnarea geniului francez“, se numără „dezrobirea de sub jugul politic“, „lupta celor mizeri contra celor puternici“ ; în cea dintîi ni se zice că patriotismul, cu toate interesele lumii zilnice, n-are ce căuta în artă — în a doua : „valoarea lui Alecsandri“ stă între altele și în faptul că a întrupat șovinismul gintei latine [...] E ușor de înțeles toate aceste contraziceri îndată ce nu uităm că avem înainte-ne apărări advocățești. Rămîne numai de știut : „Trebuie să fie asemănătoare lucrarea unui advocat cu a criticului literar, ori poate ceea ce se poate în advocăție nu se îngăduie în literatură ? Credem că dl. Maiorescu înțelege asemenea lucruri mai bine decît oricine și că ne va desluși deosebirea în *Convorbiri literare*. Putem pune rămășag de pe-acuma că una din neasemănări va fi că unii sînt impersonali și transparenți, iar ceilalți personali și refractari ; cari anume sînt așa și cari altfeli, e, se înțelege, totuna. Iar despre cetitori, să n-aibă grijă dl. Maiorescu, se vor găsi unii cari vor ceti și, nepricepînd nemică, vor născoci că articolul e tare adînc, iar ziarele vor scrie : „În no. cutare al *Convorbirilor literare* a apărut un articol foarte însemnat. Această lucrare a d-lui Maiorescu, *Advocați și critici* o reproducem etc.“ ... Dar pănă ce va apărea credem că toți cetitorii noștri vor fi încredințați că nu se îngăduie în literatura critică tot ce se trece cu vederea în advocăție“ [13].

Semnificația reală a eliminării textului de mai sus nu poate fi descifrată însă cu adevărat dacă pornim doar de la indicația și scurtul comentariu al lui P.P. Negulescu. El este în măsură să ofere clarificări privind proporțiile, genul, principiile și etica polemicii, atmosfera în care aceasta s-a desfășurat, numai dacă se asociază cu informațiile oferite în lucrările lor memorialistice de către cîțiva fruntași ai mișcării socialiste. Reținem, pentru caracterul lor obiectiv-informativ, relatările lui I. Negreanu datate din anul 1930, atît de apropiate de textul citat anterior și, totodată, captivante prin noutățile oferite despre o întîlnire epocală între cei doi critici.

„Într-o critică despre Caragiale, Gherea atacă pe Maiorescu, ca fiind în literatură ca și înaintea tribunalelor, avocat, pledînd cu aceeași convingere — aparentă nu-

mai — aceeaşi cauză, cînd într-un fel cînd în altul, adică după interesele clientului. Acest epitet de «avocat» în literatură a excitat desigur nervii marelui logician ce era Maiorescu şi, o dată ajuns la putere, ne temeam de oarecari represalii contra lui Gherea, care nu era cetăţean român şi, deci, expulzabil şi pe deasupra antreprenorul unui restaurant al statului, al cărui contract putea fi reziliat în orice timp după o simplă dispoziţie a C.F.R.-ului.

Gherea era deci cu drept cuvînt îngrijorat şi se aştepta la neplăceri nu numai materiale, dar mai cu seamă în ceea ce priveşte persoana sa".

Teama a sporit cu deosebire după apariţia în gara Ploieşti a unui grup de refugiaţi politici ruşi, iar odată cu ei a „o droaie de agenţi secreţi ai poliţiei de siguranţă, care aveau misiunea de a supraveghea toate mişcările şi persoanele ce veneau la Gherea".

În aceste împrejurări, a sosit şi Toni Bacalbaşa la I. Negreanu cu vestea alarmantă :

„Am aflat, spune dînsul, chiar astăzi în Bucureşti că Dobrogeanu-Gherea va fi expulzat din ţară în urma intervenţiei lui Maiorescu, din cauza atacurilor ce i-a adus pe terenul literar . . ."

Un grup de socialişti l-a sfătuit atunci pe Gherea să încerce o ultimă şansă, prezentîndu-se la Maiorescu spre a-i da explicaţiile de rigoare. I. Negreanu a reconstituit, pe baza relatării lui Gherea, convorbirea ce a avut loc între cei doi critici :

„— Eu sunt Dobrogeanu, cu pseudonimul Ion Gherea, care am scris diferite critice literare între cari atacam unele păreri ale d-voastră şi mi s-a adus la cunoştinţă că voi fi expulzat din cauza unor aprecieri care au atins susceptibilitatea dvs. De aceea am venit direct la dvs. şi ca gentelmen vă rog să-mi spuneţi dacă zvonul este adevărat, şi în acest caz să mi se acorde o păsuire de 7—8 zile ca să-mi aranjez familia şi mica mea afacere.

— Pardon. Noi suntem consevatori dar mai liberali decît liberalii ; nu expulzăm oameni pentru scrierile lor, chiar dacă se ating de persoana noastră particulară. Dar un lucru nu-l pot admite. De ce m-ai făcut avocat în literatură, că aş pleda cînd într-un fel, cînd într-altul, cînd e vorba de acelaşi gen literar ? Eu chiar ca avocat nu primesc nici un proces dacă nu mă conving în prealabil că

clientul meu are dreptate ; cum aş putea face pe avocatul în materie de literatură ?“ [14]. Gherea, observă în continuare memorialistul, a renunţat la fraza care l-a supărat pe Maiorescu (de fapt la un întreg paragraf), semn că acesta nu era decît un artificiu al unei polemici ce trebuia să mai fie şi pasionantă, atractivă, în timp ce dezbaterea propriu-zisă a problemelor teoretice îşi păstra în întregime valoarea şi după eliminarea operată în 1891. Atît discuţia amintită, cît şi renunţarea propriu-zisă au avut loc între 1888—1889, căci atunci Maiorescu şi junimiştii se aflau la putere, iar „înpămîntenirea“ lui Gherea s-a produs, în sfîrşit, în 1890.

Cel de al doilea studiu polemic al lui Gherea, *Critica criticei,* apărut în 1887 şi devenit în volum *Asupra criticei,* a fost provocat de o altă afirmaţie a lui T. Maiorescu tot în *Poeţi şi critici,* privitoare la critica literară. Obiectivul dezbaterii îl constituia opoziţia dintre vechea critică „judecătorească“, practicată de Maiorescu, şi cea modernă al cărei promtor era C. Dobrogeanu-Gherea. Studiul criticului socialist avea deja o construcţie mai elevată, chiar dacă folosea şi acum un termen extraliterar — judecătorească — spre a caracteriza genul criticii profesate de preopinentul său. Ceea ce-l nemulţumise pe Gherea era afirmaţia lui Maiorescu privitoare la încheierea misiunii criticii literare. Critica judecătorească, scrie C. Dobrogeanu-Gherea, „ a fost şi folositoare şi trebuitoare şi, prin d-l Maiorescu, reprezentantul ei cel mai de frunte, ea şi-a făcut datoria. D-l Maiorescu, om luminat, instruit — care şi-a format cunoştinţele şi gustul literar după geniile cele mari ale Germaniei, după Lessing, Schiller, Goethe — cunoscător al literaturii europene, om cu gust artistic şi cu tact critic, şi-a făcut datoria în înţelesul de mai sus, a stat strajă înaintea edificiului literaturei. Acest merit va face ca numele d-lui Maiorescu să fie însemnat în dezvoltarea literaturei române. Se înţelege, va fi fost şi d-sa părtinitor, lucru firesc şi aproape de neînlăturat cînd critica e critică judecătorească ; dar trebuie să ţinem samă şi de greutăţile cu cari a avut să lupte. E de ajuns să citim acele probe de poezii monstruoase strînse de d-sa, pentru a vedea ce mărginiţi, ce nulităţi, ce secături aveau dorinţa şi îndrăzneala să ceară un loc în literatura românească, şi d-l Maiorescu a avut glas destul de tare şi

destulă autoritate pentru a da în lături pe aceşti îndrăzneţi pretenţioşi. Pe de altă parte, d-sa a putut cunoaşte, numai în cîteva poezii, un om cu adevărat talentat, pe care şi l-a încurajat mult, e vorba de Eminescu. Repetăm, acesta e un merit foarte mare al d-sale. Dar a trecut un timp oarecare, literatura s-a dezvoltat, gustul publicului s-a dezvoltat şi el, şi cînd unui public îi place Alecsandri, Eminescu, Vlahuţă — scrierile lui Prodănescu et Comp. stîrnesc rîs obştesc şi, fără nici o strajă, acestea vor fi izgonite din literatură. Văzînd aceasta, d-l Maiorescu scrie că critica nu mai are nici un rol şi, încredinţat că critica şi-a făcut datoria, zice cu o mîndrie foarte la locul ei : «Maurul şi-a făcut datoria, maurul poate să se ducă».

Repetăm, d-l Maiorescu are dreptate. Chiar articolul critic din urmă al d-sale arată că critica, cum se făcea înainte, şi-a trăit traiul“ [15].

Limbajul ironic folosit acum de Gherea are menirea de a fixa cu mai multă claritate şi hotărîre deosebirea fundamentală dintre cele două sisteme critice reprezentate de el şi Maiorescu. Stabilind caracterul istoric al criticii vechi, generale, practicată de preopinentul său, criticul socialist evidenţiază totodată meritele acestuia în evoluţia criticii literare româneşti. Potrivit opiniei sale, Titu Maiorescu a practicat o critică generală, de îndrumare atît de utilă în perioada începuturilor moderne ale literaturii noastre, misiunea ei principală constînd în împiedecarea nonvalorilor de a pătrunde în circuitul literar. În al doilea rînd, îi sînt recunoscute meritele de a fi promovat marile valori ale literaturii române, îndeosebi pe Mihai Eminescu. Nu sînt de neglijat nici aprecierile ce vizează formaţia intelectuală a lui Titu Maiorescu, gustul artistic şi tactul critic.

În chip firesc, după cele două răsunătoare replici ale lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, trebuia să urmeze răspunsul lui Titu Maiorescu. Dar acesta a preferat să tacă şase ani şi abia în 1892 i-a răspuns cu studiul *Asupra personalităţii şi impersonalităţii poetului*, pe care l-a integrat în acelaşi an în eseul *Contraziceri ?* Pe bună dreptate, în replica sa C. D. Gherea susţinea că „întregul răspuns“ al lui Maiorescu „se referă la două expresii şi o contrazicere“, încît articolul său în mare parte rămînea

„neatins". Într-adevăr, locul central în *Asupra personalității și impersonalității poetului* îl ocupau chestiunile formale de logică și psihologie, precum precizarea termenilor *altruism* și *egoism*, cu implicațiile lor, sursa ideilor platonice, prilej pentru insinuarea unei instruiri neîmplinite la Gherea pe care-l socotește „inocent în materie", deoarece „crede că ideile platonice sînt nemțești". Iar la sfîrșitul paragrafului întrebarea ironică : „Ce poți să faci cu asemenea lucruri ? Le constați și treci mai departe. Să trecem și noi mai departe și să ajungem la sfîrșit, adecă la însăși contrazicerea descoperită de d. Gherea" [16]. Deși, în cele din urmă, Titu Maiorescu acordă spațiul cuvenit problemei impersonalității în artă și celei a tipicului, totuși aspectele esențiale din articolul *Către dl. Maiorescu* pe care Gherea i-l adresase sînt ocolite [17]. Îndeosebi încheierea articolului a produs reacții negative datorită disprețului față de golurile existente în cultura lui Gherea, chiar dacă ea îmbrăcase forma unui îndemn spre a încheia discuția : „Las-o mai domol unde nu te pricepi".

Totuși, C. Dobrogeanu-Gherea continuă polemica răspunzîndu-i în 1893 cu studiul *Asupra esteticei metafizice și științifice*, apărut în publicația *Literatură și știință*. Dar, după cum s-a observat, răspunsul lui Gherea nu diferea ca manieră, ton și metodă de cel al lui Maiorescu, fiind neconvingător și procedînd „prin digresiune și ocol". Astfel, criticul socialist se ocupă de teoria noțiunilor, definirea emoției după Henry Maudsley, atacă problema cuantificării predicatului după Hamilton și Mill cu scopul de a răspunde în special la replica finală a lui Maiorescu, dovedindu-i ușurință în mînuirea noțiunilor de logică și psihologie, încît nu i se poate contesta dreptul la o discuție de pe „poziții de competență egală" [18]. Mai importantă este însă partea finală a articolului unde Gherea îl obligă pe Maiorescu să reia discuția privitoare la problemele de fond pe care le abordase în 1886. Tonul este însă diferit de cel al lui Maiorescu, formula capătă aspectul unei invitații la dezbatere recunoscîndu-i adversarului meritele dar și limitele esențiale : „Apoi tocmai aci e miezul chestiei, miezul polemicei.

D. Maiorescu a adus din Germania estetica platoniană, nemțită de metafizicii nemți. Această estetică, luată mai ales de la Schopenhauer, d-sa a adus-o și a

acreditat-o în țara noastră, ceea ce de altmintrelea e foarte natural. D. Maiorescu n-a putut aduce altă teorie estetică, pentru că pe acea vreme estetica științifică mai nu exista. În cît privește acreditarea acestei teorii și dominarea ei pînă în timpul din urmă, aceasta e iarăși natural, avînd în vedere pe de o parte lipsa unui serios control literar și estetic în țara noastră, de altă parte talentul d-lui Maiorescu. Dar oricît de mult talent ar fi avut d-sa, oricît de distins logician ar fi, cu o astfel de teorie e natural să nu poți face alte aplicațiuni, decît acelea pe cari le-a făcut d-sa în cele două articole tipărite în *Convorbiri literare*. E de netăgăduit că d. Maiorescu a făcut un mare serviciu literaturii române, dar aceasta se datorește propriului d-sale talent, gustului literar, după cum am arătat în alt articol, dar nu teoriei, care e greșită. În contra acestei teorii metafizice și a aplicațiunilor sale m-am ridicat eu cînd am scris articolul meu *Personalitatea și morala în artă*. Eu am pornit din punctul de vedere al esteticei științifice moderne, o știință care, deși în formațiune, cu totul pe la începutul ei, e însă îndestulătoare pentru a arăta, pînă la evidență, cît de naivă și antiștiințifică e această teorie platoniană, fie în forma ei primitivă, la Platon, fie și în forma ei ulterioară, la metafizicii nemți, francezi etc.

Deci, încă o dată, aici e chestia : în lupta acestor două teorii și nu aiurea“ [18].

Dintre toate studiile lui C. D. Gherea cel care i-a trezit mai mult interes lui T. Maiorescu a fost *Asupra criticei*. Între altele stau dovadă și adnotațiile criticului junimist făcute pe marginea celor două volume de *Studii critice* ce i le-a oferit Gherea. Ele au fost cercetate acum vreo cincizeci de ani de Const. Georgiade și contribuie la clarificarea unor probleme privind etica, stilul și caracterul polemicii. Totodată, gestul lui C. Dobrogeanu-Gherea de a-i oferi lui Maiorescu în 1891 cele două volume de critică dovedește că după convorbirea din 1888/1889, la care ne-am referit, între cei doi s-au stabilit relații de încredere și prețuire reciprocă, de respect pentru opinii chiar dacă n-a avut loc și concilierea lor. Dedicațiile amintite au fost formulate în termeni diferiți : prima se referea, probabil, la atitudinea lui Maiorescu față de Gherea — omul, pe care nu s-a răzbunat fiindcă era socialist, iar

cea de a doua exprimă prețuirea și solidaritatea de critic : „D-lui T. Maiorescu ca semn de stimă și recunoștință" ; „Domnului T. Maiorescu ca semn de deosebită stimă și confrăție literară".

În adnotările sale, Titu Maiorescu, pe lîngă multe observații de limbă și stil, formulează unele care vizează probleme de esență, marcînd deosebirea dintre el și Gherea într-o serie de chestiuni literare. Astfel, în legătură cu fraza lui Gherea : „În literatura noastră e mare secetă, dar mai mare în critică", Maiorescu mai întîi o subliniază, iar apoi notează ironic : „Se-nțelege". Dacă la prima idee, că după Eminescu a urmat o mare secetă literară, putea subscrie și el fără rezerve, în ceea ce privește critica, lucrurile stăteau cu totul altfel, cîtă vreme atît el cît și alți confrați de la *Convorbiri literare* practicau încă frecvent și cu roadele așteptate, actul critic. O altă adnotație relevă hotărîrea lui Maiorescu de a nu accepta noua critică a lui Gherea. Criticul socialist pretindea că orice om cu talent poate ajunge critic de valoare dacă folosește metoda criticii moderne, iar Maiorescu nota categoric : „*Niciodată*". Subliniind cu o linie verticală întregul paragraf în care Gherea vorbea despre faptul că, prin Maiorescu, critica judecătorească și-a făcut datoria, criticul de la *Convorbiri literare* își exprima în primul rînd dezacordul cu termenul *judecătorească*, socotit de el ca fiind inadecvat conținutului și metodei sale critice. În același timp, observă Constantin Georgiade, „Adnotația ni-l arată pe Maiorescu nu numai în dezacord cu Gherea, dar și nesusceptibil propriilor sale merite relevate de acesta" [19].

În sfîrșit, o altă adnotație — nu — pe marginea pasajului care limitează rolul lui Maiorescu doar la împiedicarea nonvalorilor de a pătrunde în literatura noastră, exprimă atît dezacordul cu restrîngerea propriilor merite cît și a criticii pe care o reprezintă, în general.

Apărute în *Convorbiri literare*, sub semnătura unui adept al junimismului și admirator al lui Titu Maiorescu, considerațiile lui Georgiade oferă cercetătorului sugestii numeroase pentru comentariul despre etica polemicii, dar și despre existența unor alte deosebiri între cei doi critici, neexprimate în articolele lor polemice, sau sugerate

fugitiv. În acelaşi timp, Georgiade dovedeşte o obiectivitate desăvîrşită în caracterizarea celor doi polemişti, cu indicaţii ce-şi păstrează permanent valabilitatea : „Dedicaţiile lui Gherea prin o simplă asociaţiune ne amintesc de adversarii lui Maiorescu dintre anii 1867—1880. Cîtă deosebire ! Aceia denaturau conştienţi pentru a-şi acoperi erorile şi justifica absurdităţile, pînă şi adevărurile cele mai simple reliefate de dînsul în articolele şi studiile sale. Răspunsurile lor erau pline nu numai de agresiuni stilistice la adresa scriitorului, dar şi de acuzaţiuni cari vizau omul.

Temeritatea acestor atacuri manifestate într-o epocă cînd majoritatea publicului lua eroarea drept adevăr şi spoiala noastră de civilizaţie drept cultură serioasă, n-au putut frînge cumpătul şi imparţialitatea lui Maiorescu, care niciodată n-a subordonat idealul practic al criticei sale : *promovarea adevărului în toate manifestările noastre culturale de atunci,* criticei personale curentă în acea vreme.

De aceeaşi năzuinţă spre obiectivitate în cercetările literare, de acelaş examen critic, de multe ori greşit, dar cinstit al părerilor şi judecăţilor pentru stabilirea adevărului a dat dovadă şi Dobrogeanu-Gherea. Ideile lui pot fi susceptibile de critică, cugetarea impetuoasă şi dezordonată, logica ei defectuoasă, exprimarea stîngace şi neliterară, nu i se poate tăgădui, însă, urbanitatea şi civilizata concepţiune care o avea despre critică. Atitudinea-i faţă de M[aiorescu] a fost, poate pătimaşă, însă loială, căci ea era expresiunea sincerităţii şi a acelui avînt pe care şi-l ia sufletul în apărarea convingerilor care-i sunt scumpe. Oricît de profunde au fost divergenţele dintre dînşii, Gherea niciodată n-a depăşit limita măsurii în polemicele sale fie cu M[aiorescu] fie cu alţi critici ai vremii.

Maiorescu faţă de Gherea a fost imparţial, dar de o imparţialitate incisivă şi necruţătoare ; Gherea în schimb fără să fie lipsit de energie, a fost mai temperat, mai puţin caustic“ [20]. Dedicaţiile amintite exprimă din partea criticului Gherea „loialitatea profesională şi eleganţa morală“, fiind totodată „expresiunea celui mai frumos şi dezinteresat omagiu, adus de Gherea în calitate de adversar lui T. Maiorescu“ ; în sfîrşit, ele fac dovada prezenţei unei concepţii ce milita pentru relaţii civilizate între critici, în

ciuda deosebirilor esenţiale de vederi. Cu totul altă înfăţişare vor căpăta confruntările dintre C. D. Gherea şi elevii lui Maiorescu, pe seama cărora criticul junimist avea să lase de la un timp destinele polemicii începută de el şi criticul socialist de la *Contemporanul*.

De fapt, încă înainte de a scrie Titu Maiorescu *Asupra personalităţii şi impersonalităţii poetului* — ultimul său studiu de polemică cu Gherea — apăruseră deja primele intervenţii în dezbatere sub semnătura unor tineri colaboratori ai *Convorbirilor literare*: G. I. Bogdan, N. Petraşcu şi Al. Philippide. Astfel, în *Convorbirile literare* de la 1 august 1890, Duică publică o „dare de seamă critică", o recenzie la primul volum de *Studii critice* ale lui Gherea. Folosind metoda comparatistă, tînărul critic indică izvoarele teoretice şi metodologice ale lui C. D. Gherea, pentru a polemiza, de fapt, direct cu maeştrii : Taine şi Brandès, iar în felul acesta negîndu-i cu totul originalitatea criticului nostru, el nefiind în cele din urmă altceva decît „un lăstar ajuns pînă la noi" al criticii istorice. Limita fundamentală a metodei critice profesate de Gherea constă în insistenţa asupra influenţei sociale şi morale a operei, abandonînd punctul de vedere estetic.

C. Dobrogeanu-Gherea i-a răspuns în 1891 cu articolul *Asupra criticei metafizice şi celei ştiinţifice*, aşezat în fruntea volumului al II-lea de *Studii critice*. Prima remarcă a criticului socialist menită să motiveze intervenţia sa se referea la situarea lui G. I. Bogdan pe poziţiile esteticii metafizice, cu totul diferite de ale altor adversari care, deşi susţineau idei contrare lui, o făceau totuşi bazaţi pe estetica ştiinţifică. „Toţi cîţi au scris despre criticile mele — declară Gherea — deşi se deosibesc de mine în unele privinţi, stau însă mai toţi pe acelaşi teren modern ştiinţific ca şi mine. D. Bogdan e unicul dintre criticii mei care e francamente estetician metafizic, e unicul care aparţine *unui lagăr* potrivnic cu desăvîrşire mie şi vederilor mele. D. Bogdan nu atacă cutare ori cutare particularitate a vederilor mele, ci le atacă în totalitatea lor, deci lui datoresc cel dintîi răspuns" [21].

Un alt moment al polemicii este marcat de studiul lui Nicolae Petraşcu despre Mihai Eminescu, apărut în *Convorbirile literare* din 1890—1891. El polemiza aici cu

opiniile lui Gherea despre pesimismul eminescian, susținînd că acesta nu ar avea origini sociale, ci ar proveni „dintr-o schimbare în forțele fundamentale ale sufletului contimporan, adică în raportul dintre inteligență, voință și credință". De fapt el nu contesta opiniile lui Gherea, ci propunea doar o adîncire și lărgire a lor, iar în cele din urmă va trece de pe pozițiile maioresciene pe cele gheriste în privința criticii.

În sfîrșit, o altă intervenție polemică din paginile *Convorbirilor literare*, în 1892, care-l va obliga pe C. Dobrogeanu-Gherea la replică, era semnată de lingvistul Philippide. El obiecta în legătură cu relația stabilită de Gherea între artă și idealurile sociale, morale și politice, în articolul din 1886 despre *Personalitatea și morala în artă*. Cu deosebire îl provocase la replică afirmația eronată a criticului de la *Contemporanul* potrivit căreia influența *Convorbirilor literare* ar fi fost nulă, din cauză că junimiștilor le-au lipsit idealurile sociale înalte. Philippide își propunea să lămurească cititorii despre apartenența lui Gherea la socialism, iar din această cauză să-l arate ca pe un susținător al idealurilor socialiste în artă. Dar articolul *Idealuri* al lui Philippide păcătuia de „violență pasională în limbaj" care „întuneca dezbaterea", era, cum îl caracterizează Z. Ornea, „stufos, confuz și cam dincolo de obiect" [22], fapt ce l-a împiedicat să constituie o contribuție reală la polemică, venită din tabăra junimistă.

Totuși, intervenția lui Philippide atrage după sine răspunsul amplu și cumpănit al lui Gherea din *Literatură și știință*, tomul I, 1893, cu titlul *Idealurile sociale și arta*. Replica sa se încheia cu o serie de precizări necesare, cu unele dezvoltări care nuanțau pe larg teza necesității idealurilor în artă și specificul reflectării lor.

După declanșarea polemicii Maiorescu-Gherea în 1886, al doilea moment hotărîtor pentru desfășurarea ei l-a constituit anul 1893, cînd Titu Maiorescu, renunțînd la confruntarea directă cu reprezentanții esteticii și ai criticii științifice, i-a angajat în luptă pe cei mai înzestrați dintre junimiștii ce urmau să formeze noua generație: M. Dragomirescu, P. P. Negulescu, S. Mehedinți, C. Rădulescu-Motru, P. Missir, D. Evolceanu, C. Leonardescu, Gr. Tăușan. Motivele antrenării acestora în polemică sînt diverse, iar cercetătorii au aflat și ei explicații diferite,

începînd cu considerarea profesorului ca fiind prea puțin informat spre a face față noilor atacuri și sfîrșind cu atribuirea, reală, a unor obligații ce reveneau junimiștilor din a doua generație, pentru care se ivise atunci atît prilejul de afirmare cît și momentul de a-i dovedi protectorului lor recunoștință și loialitate.

După explicațiile mai vechi ale lui G. C. Nicolescu, care atrăgea atenția asupra unor documente ce atestă grija elevilor lui Maiorescu de a face front comun împotriva ideilor lui Gherea ce cîștigau tot mai mulți adepți, prin urmare și apărători ai socialismului [23], intervențiile cele mai dezvoltate, cu utilizarea unor scrisori inedite, sînt semnate de Z. Ornea. Acesta din urmă considera că toți tinerii care urmau să preia redacția *Convorbirilor literare* „trebuiau să se afirme necondiționat publicistic prin luări de atitudine în polemicile în care se afla atunci angajată *Junimea*". Iar fiindcă polemica dintre direcția maioresciană și cea gheristă se găsea pe primul plan al bătăliilor estetice și literare, ei au fost nevoiți să dezbată probleme de estetică și să preia astfel greul unei polemici „care a dominat timp de peste un deceniu nu numai interesul lumii intelectuale, dar și al publicului larg" [24]. În sfîrșit, acceptarea confruntărilor în publicistică apare și ca un „tribut de recunoștință" plătit de acești tineri „părintelui lor spiritual" care le purtase în anii formației lor intelectuale o grijă deosebită.

Înainte de a întreprinde consultarea propriilor opinii din corespondența acestor tineri, se impune atenției explicația lui P. P. Negulescu din 1937, îndeosebi pentru referirile la precipitarea ce domnea pe la 1893 în cenaclul literar al *Junimii*. În iarna anului 1891—1892, apariția celor două volume de *Studii critice* ale lui C. Dobrogeanu-Gherea provocase în cenaclul literar al *Junimii* discuții aprinse, privitoare la critica literară, dîndu-i „o actualitate oarecum acută", după cum ne informează P. P. Negulescu. În aceste împrejurări s-a produs și intervenția sa în discuții, deși preocupările de pînă aici îi erau preponderent filozofice ; atunci a insistat Maiorescu ca ideile susținute în cenaclu să se concretizeze în studiul despre *Psihologia stilului*. „Era dar neîndoios — scrie Negulescu — că nu făcusem această lucrare decît fiindcă păruse necesară, în desfășurarea discuțiilor din cercul li-

terar la activitatea căruia începusem să iau parte, şi fiindcă îmi fusese cerută, aproape impusă, de un om care, ca profesor al meu, avea un asemenea drept"[25].

Lucrurile s-au petrecut într-un mod asemănător şi cu studiul propriu-zis de polemică cu Gherea al lui Negulescu, *Impersonalitatea şi morala în artă*, ce avea să apară în *Convorbirile literare* din 1893. În anul 1892, Gherea publicase în revista *Literatură şi ştiinţă* un articol împotriva lui Maiorescu, acesta îi răspunsese în *Convorbiri literare*, atrăgînd după sine o nouă replică din partea lui Gherea cu studiul *Asupra esteticei metafizice şi a celei ştiinţifice*. Această replică a lui Gherea a devenit obiectul discuţiei unei serate literare junimiste din 1892, cînd Maiorescu, îşi aminteşte Negulescu, „a declarat că nu înţelege să ducă discuţia mai departe". În schimb, lui Negulescu i s-a părut că „unele din punctele în discuţie mai aveau încă nevoie de unele precizări". Atunci, fiindcă el a avut această părere, Maiorescu i-a cerut să scrie despre ceea ce susţinuse cu ocazia discuţiei amintite. Faptul e relatat astfel de cel în cauză : „Am fost ... silit, din nou, să încep o lucrare la care nu mă gîndisem şi a cărei iniţiativă n-o aveam. Pot adăuga chiar că ea mi-a impus unele sacrificii. Mă găseam, în adevăr, în primăvara anului 1893 la Paris, unde de abia sosisem, cînd am primit invitaţia de a trimite urgent la «Convorbiri» articolul cerut, asupra polemicei dintre Gherea şi Maiorescu. Covîrşit de atîtea impresii noi, frămîntat de atîtea probleme neaşteptate, n-am putut sacrifica decît cu părere de rău o parte din timpul meu, ca să scriu studiul în chestie"[26].

Corespondenţa lui Negulescu cu Maiorescu confirmă importanţa ce i se acorda studiului respectiv ca răspuns la articolul lui Gherea din *Literatură şi ştiinţă*, căci, renunţînd Maiorescu la orice replică după ce publicase *Contraziceri ?*, *Impersonalitatea şi morala în artă* marca, de fapt, preluarea în întregime de către autor a tuturor obligaţiilor impuse de polemică. Scrisoarea din mai 1893, la care ne-am referit, îl informa pe Maiorescu pînă şi în legătură cu introducerea de „vreo 7 pagini, care e foarte tare — dar, vă asigur, nu nemeritată, nici neîntemeiată", fiind vorba despre „*tendinţa* polemicei" dintre Maiorescu şi Gherea, „de partea de care a fost începută, adică de partea lui Gherea"[27]. Într-adevăr, introducerea lui Negu-

lescu își propune mai presus de orice să minimalizeze importanța contribuției lui C. Dobrogeanu-Gherea la polemică, concepută ca o dezbatere menită să aducă clarificări de ordin științific. Importanța ei e considerată a fi „mai mult de natură sociologică decît științifică. Cauza ar consta în lipsa de noutate a ideilor și teoriilor susținute de ambii participanți, căci ele „n-au pretenția de a se prezenta ca ceva nou și nu au prin urmare nevoie de a fi încă odată și ca din nou stabilite". De altfel oponenții înșiși nu pretindeau și nu vor pretinde altceva decît că au expus sau expun teze îndeobște cunoscute (Maiorescu) sau adevăruri de toți acceptate (Gherea). Pe de altă parte tînărul estetician pretinde că Gherea și-ar fi propus drept scop discreditarea direcției literare reprezentată de Maiorescu, spre a o elogia pe cea în numele căruia el vorbea, iar fiindcă „adevărul științific devine *mijloc*, polemica nu mai merită numele de științifică" [28]. Dar în ciuda acestor observații cu caracter subiectiv din introducere, studiul lui Negulescu constituie o contribuție reală la dezbaterea problemelor legate de contemplația estetică și moralitatea artei. Ideile lui de bază sînt împrumutate de la Maiorescu, însă tînărul estetician intervenea în discuție cu o cunoaștere aprofundată a filozofiei moderne și o impecabilă logică în argumentare.

În contextul general al polemicii se situează și cele două studii semnate de Negulescu în 1894 — *Religiunea și arta* și *Socialismul și arta*. Despre hotărîrea de a scrie un studiu referitor la arta socialistă îl informa pe Maiorescu într-o scrisoare din 10/22 martie 1894, cu scopul de a-l publica în numărul de pe aprilie al *Convorbirilor literare*. I se părea a fi un studiu de actualitate, mai ales că aflase în presă informații despre apariția revistei lui Gherea. Principalul izvor teoretic îl constituia cartea socialistului francez Proudhon, pe care o primise cu cîteva zile în urmă de la Paris : „Am luat pentru aceasta cartea lui Proudhon, celebrul socialist francez «Du principe de l'art et de sa destination sociale». Mă gîndeam întîi să fac un studiu dogmatic ; dar așa ceva presupunea o stabilire de principii, pe care sper să o fac, dar pe care n-am făcut-o încă. De aceea am trebuit să mă hotărăsc tot pentru forma polemică, și de aceia Proudhon îmi e foarte

bine venit, căci cu Bacalbașa et Comp. ... teamă mi-e că n-aș mai fi făcut-o niciodată ..." [29].

Există deosebiri substanțiale de ton, ținută și vocabular între fragmentele de corespondență ale lui P. P. Negulescu unde se referă la socialiști ca angajați în polemică și cel din studiile sale polemice la care ne-am referit. Chiar din primul său studiu cu referiri polemice — *Psihologia stilului* — se putea constata prezența unor elemente noi față de vechea estetică maioresciană, precum era orientarea psihologistă prin Fechner, Ribot, Sourianu, ceea ce constituie un adevărat spor de forță, necesar în polemicile angajate. În felul acesta, remarcă Z. Ornea, „Gherea și partizanii săi nu mai apăreau ca unicii purtători de cuvînt ai noilor preocupări din estetica timpului, de vreme ce și elevii lui Maiorescu le utilizau competent în studii de amplitudine analitică" [30]. Față de studiile semnate de alți colegi ai săi, precum M. Dragomirescu, G. Bogdan și Evolceanu, cel al lui P. P. Negulescu despre *Impersonalitatea și morala în artă* se menține pe o poziție științifică autentică și e redactat într-o formă ce se caracterizează prin sobrietate. Aceeași ținută se observă și în ultimul său studiu de polemică cu socialiștii, *Lucruri vechi*, apărut în *Convorbirile literare* din 1897 și 1898, consacrat problemei influenței mediului, adoptînd o atitudine ponderată în legătură cu istorismul în estetică.

În afara studiilor amintite, interesul său pentru mersul polemicii cu socialiștii a rămas permanent în corespondența din întregul deceniu ultim al secolului trecut. Ea oferă, de aceea, informații noi, evidențiază atitudini și exprimă idei pe care nu le întîlnim în studiile sale polemice, în ciuda stilului dur, pe alocuri lipsit chiar și de urbanitate.

În aprilie 1894, de pildă, îl anunța cu satisfacție vădită pe Titu Maiorescu despre antrenarea lui S. Mehedinți în lupta împotriva gherismului prin trimiterea la *Convorbiri literare* a articolului asupra *Concepției materialiste a istoriei*. De asemenea, îi comunica și intenția lui D. Evolceanu de a termina pentru luna iunie articolul despre *Artiștii cetățeni*. Cele două știri aveau pentru P. P. Negulescu o semnificație majoră, trecînd de simpla satisfacție a cîștigării pentru revista junimistă de noi colaborări

care s-o susţină într-o perioadă ce devenea tot mai critică. Era vorba de angajarea în polemica pe care o califica drept „o luptă“ a cît mai multe forţe tinere care, după opinia sa, vor putea produce o limitare a forţelor intelectuale ce gravitau vădit spre gherism. „Aşa încît se face momentan o concentrare de forţe, cari au să dea poate lovitura de graţie gherismului, care se clatină deja rău de tot. Era de altfel şi firesc şi de aşteptat. Nu se putea să dureze. Vă spuneam astă iarnă că tot rezultatul campaniei din iarna aceasta n-are să aibă alt efect decît să facă pe oamenii, carii au mai păstrat o scînteie de judecată, să-şi deschidă odată ochii : exemplul lui Vlahuţă e clar. Cu cît se agită mai mult o idee, cu atît sunt mai multe şanse ca falsitatea ori stupiditatea ei să iasă la lumină. Şi aceasta li s-a întîmplat socialiştilor. Să le fie de bine ! Scăpăm şi noi odată de munca asta miserabilă de curăţire a terenului . . .“ [31].

Entuziasmul provocat de ideea că victoria junimiştilor în polemică se apropie de sfîrşit era prematur şi nejustificat. Deruta lui Petru P. Negulescu fusese determinată de angajarea lui Vlahuţă în polemică şi de unele declaraţii ale acestuia prin care se considera absolvit de orice legătură cu foştii lui amici din mişcarea socialistă. Reţine, în schimb, atenţia precizarea din finalul scrisorii, prin recunoaşterea greutăţilor, a eforturilor deosebite cerute din partea junimiştilor pentru a putea face faţă confruntărilor cu socialiştii.

Pe de altă parte, trebuie avută în vedere şi situaţia nou creată în momentul 1893/1894 prin extinderea polemicii între junimişti şi socialişti, dar odată cu aceasta petrecîndu-se şi retragerea din luptă a iniţiatorilor ei : Maiorescu şi Gherea, chiar dacă în cazul celui din urmă lucrurile se prezentau oarecum diferit, căci la timpul potrivit n-a ezitat să-şi spună din nou, răspicat, părerea. Apăruse, în 1893, o nouă figură reprezentativă în mişcarea socialistă prin angajarea sa în polemica cu ideile junimiste, îndată ce preluase direcţia *Adevărului literar* — Anton Bacalbaşa. Conferinţa sa la Ateneu ţinută în martie 1894, cu titlul *Arta pentru artă*, avusese menirea de a cîştiga pentru socialişti noi forţe publicistice şi scriitoriceşti dispuse să se angajeze în marea polemică, dar, totodată, deschisese şi calea unor exagerări, a unor denatu-

rări ale ideilor adversarului care, în cele din urmă, vor aduce prejudicii eticii și stilului polemicii în general. Negulescu însuși începuse să se îndoiască dacă mai merită sau nu să continuie polemica, propunînd la un moment dat încetarea ei, ca o tactică necesară a victoriei. Referindu-se chiar la ceea ce se scrisese în februarie 1894 în *Adevărul literar*, producînd furia lui Dragomirescu, el își exprima față de Titu Maiorescu noua sa opinie în legătură cu întorsătura ce o luase acum polemica : „Nu știu însă — și aceasta i-am spus-o lui Dragomirescu în mai multe rînduri, — dacă platitudinile acelea merită o polemică și dacă o polemică deschisă în contră-le n-ar face mai mult rău decît bine situației literare în general. Căci o polemică are întotdeauna un efect dublu : lovește pe adversar în opiniunea cîtorva capete inteligente și îl ridică în opiniunea imensului număr al celorlalte. Cu un om de valoare, polemica își are rostul ei. Dar față de gunoaie ca Bacalbașa, Mille ... Nădejde ... etc. ? O polemică față de acești oameni, — înțeleg o polemică serioasă — ar fi cel mai mare serviciu ce li s-ar putea aduce. De aceia eu cred că *Convorbirile* trebuie să-i ignoreze și ca chestie de demnitate și ca chestie de salubritate publică ... A face tapaj e a atrage atenția. Și acest lucru e periculos pentru publicul nostru, care se împarte în preveniți și indiferenți. Pentru cei indiferenți, lucrul *poate* fi folositor, dar poate fi mai sigur vătămător : publicul nostru pricepe și gustă mai mult înjurăturile lui Bacalbașa decît o argumentare serioasă. Pentru cei preveniți, o polemică literară e de prisos : cohesiunea gaștei Bacalbașo-Gheriste stă aiurea, — stă în ideea socialistă. Lucrul acesta mi se pare destul de clar pentru ca să nu cred de nevoe să-l mai dovedesc. Opiniunile literare sunt lucruri de mîna a noua la oamenii din gașca în chestie : nu le pot face dar cohesiunea grupării lor".

În afara recomandării de a se renunța la continuarea polemicii între *Convorbirile literare* și unele publicații socialiste, reținem pînă aici din această lungă scrisoare revenirea la o idee întîlnită și în studiile polemice ale lui Negulescu, că elementul esențial care-i unește pe adversarii socialiști ai ideologiei estetice și literare junimiste este tocmai socialismul, concepția lor filozofică și politică comună, iar problemele literare au un caracter se-

cundar şi, prin urmare, rămîn neesenţiale chiar dacă între ei apar deosebiri de vederi. În schimb, duritatea cu care se purta polemica în unele publicaţii socialiste şi exemplul detaşării lui Vlahuţă, din această cauză, constituiau pentru Negulescu un motiv să spere în recîştigarea de către *Junimea* a unor mari forţe literare pierdute — speranţă ce se va realiza însă numai în parte şi fără vreun rezultat deosebit. „De altfel, îşi continuă Negulescu scrisoarea, eu cred comedia literară, ce se joacă în ţară, un lucru absolut fără valoare şi absolut trecător. Ba cred chiar că nu e cu putinţă ca ea să producă un efect *bun* : concentrarea oamenilor cinstiţi şi serioşi, desgustaţi de atîta mocirlă. Eu cred că Slavici, Coşbuc, poate şi Caragiale, au să se reîntoarcă mai curînd sau mai tîrziu la *Convorbiri*. Bietul Coşbuc a fost hărţuit destul. Acum a venit rîndul lui Slavici. Mai ştii că nu va veni şi rîndul lui Caragiale ? Căci oamenii aceia sunt în stare să nu-i ierte lui Caragiale că s-a despărţit de ei."

Revenind la ideea necesităţii de a nu mai continua polemica, Negulescu nu sporeşte argumentele, însă îşi înăspreşte expresia, adaugă noi epitete depreciative la adresa adversarului : „În sfîrşit, pentru ca să revin la chestia polemicei, eu cred că avalanşa de miserii literare din iarna aceasta e pur şi simplu reacţiunea produsă de acţiunea *ofensivă* începută de noi în primăvara trecută. De aceia eu cred că orice încercare de acest fel trebuie părăsită. Nici unul dintre noi nu poate lupta cu armele lui Bacalbaşa şi compania, nici unul din noi nu e în stare să înjure şi să asvîrle cu noroi. Aşa fiind însă, lupta n-are sens. Iar a sta la discuţiune serioasă cu aceşti nemernici, e a le da o importanţă periculoasă, e a face pe lume să-i ia în serios.

Pe Dragomirescu n-am putut să-l conving de aceste lucruri. Faptul că i s-a pomenit numele de cîteva ori prin *Adevărul literar* l-a făcut inconvingibil, mai inconvingibil decît era. De altfel, poate că are el dreptate şi n-am eu. În orice caz, întrucît e aici un interes literar *comun*, cred că fiecare dintre noi are cel puţin dreptul să-şi spună părerea. Aceasta am încercat să o fac, în aceste cîteva rînduri" [32].

Şi în finalul scrisorii sale esteticianul junimist pretinde că există diferenţieri mari între modul de a purta

polemica al celor din tabăra sa și al publiciștilor de la periodicele socialiste, încît tocmai acesta ar constitui principalul motiv ce-l determină să propună sistarea confruntărilor. Într-adevăr, exceptîndu-i pe Phillippide și Dragomirescu, care nu se diferențiau sensibil de stilul unora dintre colaboratorii *Adevărului literar*, articolele celorlalți polemiști junimiști, ale lui Negulescu îndeosebi, se caracterizau printr-un limbaj ponderat, lipsit de imprecații și expresii jignitoare. Cel puțin acum s-ar părea că P. P. Negulescu refuză lupta cu adversarii noi care se deosebesc de Gherea, căci numai cu acesta a putut să angajeze dezbateri polemice, caracterizate prin interesul clarificărilor științifice și urbanitatea expresiei. Dar lucrurile nu stăteau întocmai așa, căci alte epistole expediate cu o lună-două mai tîrziu ne demonstrează contrariul. Între-adevăr, într-un post-scriptum la o scrisoare din 22 aprilie 1894, el atrage atenția celor de la revista *Vieața* a lui Alexandru Vlahuță asupra inutilității încercărilor de a-l delimita pe Gherea de ceilalți polemiști grupați în jurul publicațiilor socialiste : „Cei de la *Vieața* — observă Negulescu — au început iarăși să facă curte lui Gherea, diferențiindu-l de socialiștii de la *Adevărul* și *Evenim*[*entul*] *Literar*, pe cari îi acuză că n-au înțeles largile vederi ale lui Gherea, care a zis poetului «zi poete ce-ți arde inima și sufletul, numai sincer să fii». Mi se pare deci că lucrurile se încurcă iarăși, în capetele oamenilor. Credeam că pricepuseră nițel, ce e arta socialistă, și eram mulțumit de Vlăhuță, cînd avusese curagiul să anunțe că are să sară din corabia socialistă, în cea dintîi luntre, pentru ca să se întoarcă la țărm. Și iată că acum intră din nou în corabie, după un mic inconjur. De aceia mă întreb și vă întreb și pe D-voastră, dacă n-ar fi bine să apară pe mai articolul *refăcut* asupra socialismului în artă. Trebuie să înțeleagă odată oamenii ce e acolo, și să înțeleagă că Gherea nu se deosebește întru nimic de ceilalți socialiști“ [33]. După o lună, cînd îi trimitea articolul *Socialismul și arta*, refăcut, la propunerea junimiștilor (încă o dovadă a importanței ce i se acorda), autorul atrăgea din nou atenția asupra comunității de idei, dintre Gherea și ceilalți socialiști, în ciuda deosebirii de urbanitate a vocabularului ce-i despărțea : „Încă un lucru asupra căruia trebuie să vă atrag atenția, sunt alăturările de nume. Am

făcut un pêle-mêle *intenționat* din Gherea și Rion, Rion și Gherea ... etc. Vreau să se vadă că pentru noi socialiștii sunt toți o apă și că le dăm la toți aceeași importanță și aceeași considerație. Vreau în același timp ca lumea să vadă că Gherea nu se deosebește întru nimic de ceilalți «tovarăși». Ceea ce e, cred, necesar, pentru a deschide ochii acelora, cari pun pe Gherea de o parte, ca pe un sfînt și acusă pe ceilalți socialiști, că n-au înțeles largile lui păreri (Vedeți *Vieața*)“ [34].

Un lucru rămîne cert în legătură cu preluarea polemicii de către cei de la publicațiile socialiste, *Adevărul literar*, *Evenimentul literar* și *Munca*, deși Gherea continua bătălia cu *Literatură și știință* : în ciuda refuzului de a polemiza direct cu ei, Petru P. Negulescu îi avea pe toți în vedere, nu numai pe Gherea, cînd a publicat, în 1894, studiul *Socialismul și arta* ; tocmai necesitatea de a nu răspunde fiecăruia în parte, ci tuturor, l-a determinat să-și îndrepte săgețile spre o personalitate care-i inspirase pe toți : socialistul Proudhon. Într-adevăr, el considera polemica încheiată din partea sa și a junimiștilor, cu acest articol, iar revenirea din 1897/1898 relua de fapt o discuție de mai înainte cu Gherea în primul rînd și de aceea își intitulase și studiul sugestiv : *Lucruri vechi*.

După Petru P. Negulescu, al doilea mare combatant din generația căreia Titu Maiorescu îi încredințase misiunea continuării polemicii cu socialiștii a fost Mihail Dragomirescu. Există însă deosebiri importante între felul de a reacționa al lui Negulescu și cel al lui Dragomirescu, în tot intervalul de timp în care s-a desfășurat polemica. În timp ce Negulescu acționează calm, cumpănit, controlat și în spirit strict științific în studii, iar anumite ieșiri ce țin de considerentele personale față de socialism le divulgă doar în scrisori, Dragomirescu e la fel de violent în articolele publicate ca și în corespondență, trecînd adesea peste limitele îngăduite de spiritul științei. Și cu toate acestea Titu Maiorescu îi acordase același credit ca și lui Negulescu, socotindu-l, poate, chiar mai înzestrat în profesarea actului critic decît viitorul filozof, iar prin spiritul său agresiv, mai potrivit pentru caracterul ce-l căpătase după 1893 polemica, odată cu angajarea în luptă a unor noi forțe publicistice din tabăra socialiștilor. Exegeții lui Dragomirescu acordă, la rîndul lor, ca și Maio-

rescu, mai mult credit lui Dragomirescu, la început, observînd că îndeplinea mai bine decît oricare dintre junimiștii noii generații condițiile necesare angajării imediate în marea confruntare : era foarte dotat din punct de vedere intelectual, avea o formație intelectuală adecvată pe care Maiorescu i-o supraveghease cu atenție, la temelia căreia se așezaseră „solidele cunoștințe literare și filozofice", era strîns legat de gruparea junimistă și prin ajutoarele primite ca student și prin promisiunile ce i se făcuseră referitor la cariera sa universitară [35].

Pe de altă parte, mai frecvent și mai deschis decît P. P. Negulescu, Mihail Dragomirescu se arătase a fi un adversar al socialiștilor nu numai pe planul estetic și literar, dar și al ideologiei sociale și politice. Tonul lui iritat în polemică, de superioritate neobișnuită și nejustificată dovedea neliniștea pentru faptul că ideile socialismului cuceriseră deja un mare număr de adepți, îndeosebi din rîndul tinerilor intelectuali. Tocmai în legătură cu această stare și atitudine a sa, reflectate și în articolele polemice, i se explica lui Titu Maiorescu în mai 1893, după călătoria de studii la Paris, cu ocazia căreia luase cu sine revista lui Gherea, *Literatură și știință* : „... Și cu toate astea indignarea ce mi-o comunica *Literatura și știința*, pe care am avut-o necontenit lîngă mine, și pe care pînă aci am vărzărit-o, — își scotea capul pe de-asupra tuturor impresiunilor noui ce simțiam. Dar această indignare a ajuns la culme, cînd am simțit că ignorantul ori falsificatorul ce o dirige, are partisanii cei mai înfocați printre cei mai inteligenți studenți ce i-am întîlnit aci. Din această pricină, articolul meu nu isprăvește cu Gherea, mai trebuie să mai mă ocup cu el încă într-un număr. Aci m-am mărginit să demonstrez cîteva falsificate ce face, ce mijloace secundare întrebuințează pentru aceasta și ce scopuri anume urmărește. De aci se înțelege, mai cu seamă că între un curs la Sorbonne și o vizită la Louvre ori la Luxemburg, eram nevoit să mă concentrez asupra articolului în contra lui, — că starea aceasta de mînie a fost dominantă în șirul stărilor mele sufletești, și că din pricina aceasta, am fost uneori prea crud, prea personal. Cred însă că dreptatea ce reiese în mod evident din cercetarea mea, precum îmi pare, — și terenul pe care mă așez : adevărul și numai adevărul, — scuză pînă la un

punct violența atacului. În orice caz, dacă găsiți lucruri risca[n]te sau neadevărate, dv. aveți deplina putere de a suprima tot ce veți crede de cuviință, că e neconvenabil“ 36.

În 1892, apăruseră într-o nouă ediție la Socec *Criticile* lui Titu Maiorescu, în legătură cu care Mihail Dragomirescu a publicat în *Convorbiri literare* din același an amplul studiu intitulat *Criticile domnului Titu Maiorescu (studiu de critică generală)*. Deocamdată, pentru istoricul polemicii, prezintă interes introducerea intitulată *Contra curentelor critice de astăzi*, ce se întindea pe spațiul a două numere. Inițial limbajul ei a fost și mai violent, ceea ce a determinat intervenția lui Maiorescu, care a redus-o și a temperat-o. Mai mult decît restul conținutului, introducerea la acest studiu (transformat din recenzie a *Criticilor* lui Maiorescu într-o polemică aprinsă cu socialiștii și cu ideile criticii lui Gherea) dovedește pornirea autorului împotriva ideilor socialiste în general. Indirect, căci nu-i numește, le reproșează socialiștilor că „n-am apucat să ne consolidăm într-o primă formă socială civilizată și gîndurile au și început să zboare spre o altă concepție de organizare politică“. Iar în altă parte, după ce sugerează ideea că ar exista o anumită grabă de înlocuire a orînduirii existente cu alta nouă, îi reproșează deschis lui C. D. Gherea faptul de a fi „falsificat știința numai ca să-și ajungă scopuri politice“, că atît el cît și ceilalți ce-i împărtășesc opiniile se folosesc de critica literară ca după cucerirea publicului cu ideile estetice noi să-l determine să accepte și pe cele critice despre actuala orînduire, încît socialiștii să poată fi socotiți „singurii oameni care ne vor scăpa de toate relele“, în sfîrșit, că pe lîngă ideile estetice și literare sînt strecurate în opinia publică „idei și sentimente politice către care cei nemulțumiți sînt dispuși“ 37. Ocupîndu-se de concepția lui Gherea privitoare la relația artist-operă-mediu socio-natural, el diminuează rolul mediului contemporan și-i acordă importanță celui „natural și social în decursul generațiilor anterioare“.

Ideile lui Gherea îl preocupă într-o asemenea măsură, încît, timp de un an, se afundă în cercetări menite să-i ofere argumente pentru un studiu de estetică filozofică ce ar avea un evident caracter anti-gherist. După opi-

nia lui Z. Ornea, Dragomirescu depunea în acest scop un adevărat „efort de fortificare filozofică" prin care dovedea seriozitate în abordarea problemelor controversate, dar, ca să nu fie toate acestea interpretate drept o pornire subiectivă împotriva socialiştilor chiar de cei din cercul *Junimii*, el a oferit într-o scrisoare explicaţiile cuvenite lui Titu Maiorescu. Scrisoarea amintită prezintă un real interes documentar şi fiindcă ne informează în legătură cu „dimensiunea şi ponderea" ce le căpătaseră ideile estetice noi [38], profesate de gruparea lui C. Dobrogeanu-Gherea: „Cu asemenea încăpăţînate preocupări, ce puteam face în cestiunea pe care mă legasem de bunăvoie s-o tratez? Mi-ar fi fost lesne să fac lista scrîntelilor ce se găsesc în eminentul critic al proletarilor intelectuali din ţara noastră... Dar cînd am văzut că unele dintre aceste scrînteli, uneori foarte grosolane, nu sînt proprii lui, ci se găsesc sub o formă sau alta şi în aceia ce trec de corifeii cugetării critice în Europa..., eu care mai aveam şi dorinţa de a avea în stăpînire purul adevăr, — lucrul nu mi s-a părut glumă de loc. Mă găseam deodată în faţa unui întreg curent de mediocrizare culturală nu numai la noi, unde ea şi-a atins culmea, dar şi în ţările numite culte, şi mi-aş fi simţit totdeauna conştiinţa neîmpăcată dacă m-aş fi mărginit la microscopicul Gherea şi nu m-aş fi gîndit şi la izvoarele tulburi, de unde s-a adăpat... Gherea anume e luat acum, ca tipul unei întregi perioade culturale, de la noi, perioadă pe care am numit-o de mediocrizare, şi vă puteţi închipui că nu sînt numai socialiştii, care o formează. Ei constituiesc masa, curentul — care, orice s-ar zice, în timpurile din urmă s-a lărgit mult, — dar nu sînt izolaţi... E mult şi poate periculos ce-mi propun să fac. Dar trebuie. Trebuie" [39].

Pe lîngă referirea la dimensiunile şi ponderea ideilor gheriste care provocaseră îngrijorare în rîndul noii generaţii junimiste, îndeosebi lui M. Dragomirescu, textul epistolar citat anterior oferă indicaţii şi despre preocuparea criticului de a riposta direct celor ce-l inspiraseră pe Gherea sau, într-un context şi mai precis limitat, nominalizat, după cum va dovedi cel de al doilea studiu polemic din 1894, *«Critica ştiinţifică» şi Eminescu*, de a scoate la iveală limitele curentului istorist din estetică şi critica literară. Dar tot acum el îşi fixa şi propriile vederi care

vor face din el un precursor al concepţiilor moderne care situează esteticul într-un anume raport faţă de istoric, de ceea ce este accidental, trecător. Propunîndu-şi să combată nu numai tendinţele gheriste, dar în general metoda istorică în cercetarea operei literare, Mihail Dragomirescu pornea de la ideea despre incapacitatea istoriografiei literare de a explica opera prin mediu şi de la convingerea de origine schopenhaueriană, transmisă prin Titu Maiorescu, că istoria nu este o ştiinţă. De fapt el rămîne, din generaţia tînără, cel mai consecvent adept al esteticii şi criticii maioresciene, tocmai prin elementele ei schopenhaueriene. Pe acestea le-a avut în vedere D. Murăraşu cînd a afirmat că, prin Maiorescu, filozoful german a determinat „atitudinea definitivă a lui M. Dragomirescu în critica noastră literară“ [40].

Reacţia lui C. Dobrogeanu-Gherea faţă de campania ce o dezlănţuise *Junimea* prin generaţia ei tînără, între 1892—1895, împotriva ideilor sale a fost diferită de la un caz la celălalt. El a răspuns primelor studii polemice scrise de Bogdan-Duică, N. Petraşcu şi Al. Philippide, însă au rămas fără replică tocmai cele mai întinse şi mai competente, aduse „la zi“ cu informaţia bibliografică, datorate lui M. Dragomirescu şi P. P. Negulescu. Explicaţiile date acestei tăceri nu sînt argumentate suficient şi deloc convingătoare. Z. Ornea, de pildă, pune tăcerea lui C. D. Gherea pe seama faptului că aceştia „nu aduceau în discuţie elemente noi de argumentare“ [41], iar abordarea problemelor grave ar fi făcut-o, cu cuvintele lui Gherea, „cu aceeaşi competinţă îndoioasă“. Dar Z. Ornea nu face altceva, de fapt, decît să accepte explicaţiile lui Gherea, inclusiv pe cele din articolul *Critici volintiri*. În realitate, ca şi Maiorescu, el a preferat să nu reia dezbaterea cu doi adversari tineri, cunoscători atît ai esteticii profesate de Titu Maiorescu cît şi ai curentelor mai noi din Europa, inclusiv ai criticilor ce-i serviseră ca model, deoarece nu dispunea de alte argumente pe care să le opună. Unele dintre studiile mai noi, după cum se va vedea la locul potrivit, reluau tezele vechi, rezumîndu-le, precizîndu-le sensurile şi numai uneori îmbogăţindu-le. Independent de faptul că Maiorescu iscase discuţia despre impersonalitate în artă, revenirea lui Gherea asupra problemei, cu explicaţii noi, în 1895, în articolul consacrat lui Leconte de

Lisle fusese determinată mai ales de amplul studiu polemic semnat de P. P. Negulescu, *Impersonalitatea și morala în artă*. De asemenea, articolul din 1896 despre *D. Panu asupra criticei și literaturei*, în mod indirect, însemna și un răspuns la replicile noii generații junimiste, cu nuanțările și precizările necesare în legătură cu metodologia criticii literare, mergînd pînă la elaborarea unor puncte de vedere deosebite față de mai vechiul *Asupra criticii*. Cu mult mai greu i-ar fi fost, de pildă, să pledeze împotriva îndrăzneței teze a lui M. Dragomirescu despre personalitatea umană și cea artistică a creatorului, care aducea pentru cei preocupați de problemele esteticii o modalitate nouă de abordare a specificului esteticului în relațiile lui cu istoricul. Argumentele lui C. D. Gherea, mă refer la cele de bază, au rămas, de regulă, aceleași în revenirile ulterioare, din motivele arătate de el în 1897, în articolul *Legende* : spusese întotdeauna „un adevăr și ca atare cu greu ar fi putut fi combătute de cineva". S-au găsit, totuși, „cîțiva tineri", adică cei desemnați de Maiorescu pentru continuarea polemicii, care s-au apucat să-l combată pentru că trebuia să-și facă și ei un drum în viață. Atunci au neglijat din studiile lui partea privitoare la talentul artistic, creind legenda că „mărimea unei opere artistice atîrnă numai de înălțimea morală și ideală a artistului, de idealurile lui sociale", adică de idealurile socialiste. Dar principalii săi adversari de la *Convorbiri literare* nu se numără nici între creatorii legendei și nici între cei ce o mențin și o răspîndesc, ci alții, chiar oameni de talent, ceea ce provoacă amărăciunea criticului. Textul lui Gherea degajă o crudă ironie la adresa noii generații junimiste fiindcă nu i-a înțeles cum trebuia ideile, dar oferă totodată și explicația parțială a sistării polemicii cu ea : nu mai considera utilă o angajare a discuțiilor fiindcă ar fi trebuit să explice din nou aceleași idei, înțelese denaturat de adversarii săi [42]. Pentru el polemica însemna o dezbatere și un prilej de răspîndire a unor idei noi, ori acum spusese deja esențialul și revenirea devenise inutilă. În felul acesta adopta o atitudine similară cu cea a lui Titu Maiorescu care în 1892 îi reproșa, între altele, scriind în *Asupra impersonalității și personalității poetului* că n-ar fi înțeles anumite noțiuni sau ar fi înțeles greșit niște adevăruri estetice, foarte vechi și foarte cunoscute, cum ar fi, de pildă, ideile platonice. Iar ca să nu ră-

mînă dator față de cel cu care angajase de fapt polemica, deși răspunsese lui G. I. Bogdan și Al. Philippide, cînd a văzut că adversarul principal refuză continuarea luptei lăsînd totul pe seama adepților săi, a procedat într-un mod similar. Împotriva celor de la *Convorbiri literare* se angajaseră între 1893—1896 un grup de tineri care împărtășeau ideile lui Gherea : G. Ibrăileanu, Ionescu Raicu-Rion, A. Bacalbașa, C. Stere, Sofia Nădejde, C. D. Anghel, D. A. Teodoru, Traian Demetrescu, H. Sanielevici. Aceștia au împins într-o nouă etapă lupta antijunimistă prin publicațiile la care colaborau sau le conduceau : *Adevărul, Adevărul literar, Evenimentul literar, Munca, Munca literară și științifică, Lumea nouă, Lumea nouă științifică și literară, Vieața, Literatură și știință.* Dar în această nouă fază, lipsind participarea directă măcar a unuia dintre cei doi inițiatori ai polemicii, s-a produs uneori chiar denaturarea ideilor lor și s-a insistat exagerat asupra caracterului antinomic al unor teze ce formau împreună o unitate dialectică, sau se aflau în raporturi de complinire. Astfel, ideea lui Maiorescu despre autonomia esteticului a fost absolutizată, transpusă într-o formulă pe care el n-a rostit-o niciodată — *arta pentru artă* — căreia i s-a opus ideea lui Gherea despre *arta cu tendință*, de asemenea, într-o accepție modificată față de cea inițială. Cu alte cuvinte, dezangajarea lui Maiorescu și a lui Gherea din polemică a fost urmată de restrîngerea fronturilor dezbaterii, iar pentru unii chiar de reducerea ei numai la o simplă opțiune pentru „arta pentru artă" sau „arta cu tendință", cu denaturările multiple și cu acuzații reciproce formulate într-un limbaj violent. În concepția noastră, polemica mare, confruntarea de idei cu cele mai însemnate urmări pentru gîndirea critică și estetică românească, se încheie după renunțarea lui C. Dobrogeanu-Gherea la a mai răspunde lui M. Dragomirescu și P. P. Negulescu. Ceea ce a urmat a căpătat o altă structură, chiar dacă pornea de la aceleași idei, și nu mai are o istorie proprie care solicită explicarea ei pentru înțelegerea ideilor dezbătute. Ideea biruinței *artei cu tendință*, care, într-adevăr, însemna opțiunea tineretului, a multora dintre scriitorii importanți ai timpului pentru angajarea socială a literaturii, această idee mărturisită de foarte mulți contemporani, i-a determinat pe unii critici literari și istorici literari de prestigiu, precum Iorga și

Lovinescu, să decreteze biruința lui Gherea asupra lui Maiorescu, neglijînd celelalte fronturi ale luptei unde nici măcar nu se putea pune problema unui învins și a unui cîștigător. Adevăratul biruitor a fost dezbaterea în sine, posibilitatea oferită de cei doi mari critici de a angaja principalele forțe literare ale timpului în discutarea unor probleme majore pentru estetica și critica literară și impulsionînd astfel însuși procesul creației artistice, dezvoltarea literaturii noastre.

S-a produs, în chip firesc, și un proces de schimbare a opțiunilor, unii dintre adepții lui Maiorescu împărtășind, chiar dacă nu în întregime, idei din gîndirea critică și estetică gheristă, dar au avut loc și mișcări inverse, determinate de limitele, explicabile azi, ale acestei gîndiri, manifestîndu-se deschis adeziunea la maiorescianism ; oscilațiile nu sînt nici ele nedemne de luat în seamă, fie și numai pentru faptul de a se fi manifestat la scriitori ce se bucurau de popularitate în epocă, cum a fost cazul lui Alexandru Vlahuță. Aducem în discuție, în acest sens, la finalul incursiunii în istoricul polemicii, două cazuri simbolice : al lui N. Petrașcu și D. A. Teodoru.

Deși se manifestase la început ca junimist, iar în studiul său despre Mihai Eminescu din 1890 polemizase, în anumite limite, cu Gherea, în 1893 s-a separat de T. Maiorescu în privința statutului criticii literare, exprimîndu-și în volumul *Figuri literare contimporane* opțiunea pentru critica modernă : „Aceasta e în prezent direcțiunea criticei în Europa. D. Maiorescu, fie că principiile sale nu-i mai permiteau să se modifice, fie că alte rațiuni îl opreau, nu voi să se puie în curent cu această direcțiune. D-sa continuă a se preocupa, ca și în primele sale lucrări, de forma poeziei și de a semnala defectele și calitățile operelor literare. Iată imputările ce unii fac criticei d-lui Maiorescu“ [43].

Doi ani mai tîrziu, în 1895, după informațiile lui P. P. Negulescu, s-ar fi produs și fenomenul invers, de orientare a unor socialiști spre *Convorbirile literare* și *Junimea*. În acest sens îl informa din Ploiești și în legătură cu Teodoru pe Simion Mehedinți : „Important e iarăși faptul că unii socialiști mai inteligenți par a voi să facă o evoluție către *Convorbiri*. Așa, un cas, faimosul socialist-conferențiar de pe la congresele studențești, ac-

tualmente profesor la liceul din Ploieşti, D. A. Teodoru. Acest domn m-a întîlnit mai zilele trecute, şi, după mai multe amabilităţi pentru *Convorbiri* mi-a spus că ar vrea să cunoască pe Maiorescu şi m-a rugat, dacă pot să i-l prezint (pe el lui Maiorescu)... Ce va fi vom vedea. Cred mai mult că cuminţirea lui Teodoru e reală. Şi e foarte bine, fiindcă Teodoru ar putea fi un element utilizabil..." [44].

Evoluţia lui Nicolae Iorga de la colaborarea iniţială la *Convorbiri literare* spre critica junimismului şi cea a lui Ibrăileanu prin profesarea ideilor gheriste în cadrul unei critici totuşi estetice probează aceeaşi posibilitate de diferenţiere a opţiunilor, fără a fi esenţială problema biruitorului şi a învinsului.

SOCIALISMUL TEORETIC ŞI MIŞCAREA SOCIALISTĂ DIN ROMÂNIA ÎN VIZIUNEA JUNIMISTĂ

Toate articolele junimiştilor prilejuite de confruntarea cu socialiştii în domeniul estetic şi literar au, în concepţia autorilor lor, un caracter strict ştiinţific, urmărind să scoată în evidenţă numai adevăruri obiective. Una din principalele obiecţii aduse adversarilor acestora era tocmai amestecul politicii în literatură, pledoaria pentru unele principii estetice cu prilejul dezbaterii cărora puteau să strecoare în publicistică şi idei ale socialismului. Cu deosebire adepţii lui Maiorescu — Negulescu, Philippide şi Dragomirescu — au insistat asupra ideii acesteia, dar n-a fost străin de ea nici mentorul lor, iar Gherea a recunoscut deschis apartenenţa sa la socialism şi superioritatea idealurilor socialiste în artă faţă de oricare altele. În cele din urmă, implicaţiile politice ale polemicii au fost recunoscute şi dintr-o parte şi din alta, cum s-a putut constata cu deosebire din abundenta corespondenţă a lui Negulescu şi Dragomirescu şi chiar din cuprinsul unui studiu polemic junimist intitulat semnificativ *Socialismul şi arta.* Aparent numai unele idei controversate cu prilejul polemicii ar implica direct concepţia şi atitudinea politică a susţinătorilor lor, dar în realitate relaţiile cu factorul politic sînt mult mai diversificate şi mult mai complicate. Fără să împărtăşim în întregime opinia că într-un plan mai general marea confruntare estetică dintre junimişti şi socialişti ar fi reprezentat, în domeniul respectiv, antagonismul dintre clasele sociale diferite de la sfîrşitul secolului trecut, recunoaştem, totuşi, situarea oponenţilor pe poziţii filozofice şi politice diferite, cu urmări evidente asupra ideologiei lor literare, a concepţiilor estetice. Anumite teze au căpătat o ilustrare precisă cu elemente din sfera politicului, cum ar fi cea deja amintită despre necesitatea idealurilor în artă. Gherea obiecta lipsa de idealuri înalte la *Junimea,* fapt ce ar fi avut urmări asupra crea-

ției literare a unor scriitori mari ca Eminescu. Totodată amintea prezența ideilor conservatoare care le-a limitat forța satirei, ca în cazul lui Caragiale. Junimiștii au respins opinia despre ideal ca o condiție a valorii operei, identificînd idealurile înalte cu cele socialiste, ceea ce ar fi însemnat admiterea politicii în literatură, contrar prescripțiilor lui Titu Maiorescu. Însă relația artă-societate era discutată din perspective diferite de polemiștii ambelor tabere și, ca urmare, toate ideile și concluziile ce decurgeau din aceasta îi situa la poli opuși. Cele mai multe idei estetice și literare controversate rămîn însă în afara unor relații directe, de determinare cu concepția politică a susținătorilor acestora. Antisocialismul, recunoscut, al junimiștilor nu i-a împiedicat să abordeze cu obiectivitate unele idei estetice și să se situeze uneori pe poziții moderne, mult mai înaintate decît ale unora dintre socialiști, inclusiv ale lui Gherea. E suficient să amintim înțelegerea mai complexă și mai adecvată a relației dintre estetic și factorii extranei de către junimiști sau pe cea a relației personal-impersonal, în cazul cărora situarea lui Gherea și a socialiștilor pe pozițiile unei filozofii și a unei politici înaintate nu s-a răsfrînt și asupra gîndirii lor estetice.

Atitudinea antisocialistă a junimiștilor rămîne însă ca o realitate ce se cere explicată, iar în unele cazuri pusă în relații corecte cu polemica estetică și literară. Z. Ornea o explică prin formația ideologică a grupării junimiste, dar și prin apartenența la politica conservatoare a membrilor grupării fondată de Carp, Rosetti, Maiorescu, Negruzzi și Pogor. Toți aceștia se formaseră „în ambianța ideologico-politică conservatoare, potrivnică spiritului revoluționar, erau antiliberali și, în consecință, vedeau în mișcarea socialistă un inamic primejdios“ [1].

Primele atitudini anti-socialiste din tabăra junimistă au fost exprimate de Titu Maiorescu în conferința des amintită despre *Socialism și comunism în Franța*, rostită mai întîi în 20 septembrie 1859 la București, la Colegiul „Sf. Sava“, apoi la Berlin, în același an, iar patru ani mai tîrziu, în 1864, la Iași. Sub influența lui Lorenz von Stein, Titu Maiorescu explica atunci apariția ideilor socialiste și comuniste în relațiile cu luptele sociale din timpul revoluției franceze de la 1789. Astfel, observa că, deși s-au născut în frămîntări sociale, la apariția lor ideile socialiste n-au avut parte și de clasa socială ce ar fi fost menită să

le pună în practică. Abia în secolul al XIX-lea și-a făcut apariția această clasă socială, proletariatul, care a aflat în ele „expresiunea cea mai înaintată, cea mai științifică a speranțelor și cerințelor sale“ [2]. Conferința conține o serie de idei valoroase, precum cea a reflectării condițiilor sociale în concepțiile religioase, filozofice, politice, și alte ramuri ale culturii. Este vorba însă despre o reflectare activă, căci, la rîndul ei, și cultura acționează în vederea schimbării condițiilor ce au generat-o sau au influențat-o. În contextul acestor concepții filozofice și politice se situează și idealurile sociale, inclusiv cele menite să contribuie la schimbarea condițiilor sociale, așa cum sînt idealurile socialismului și ale comunismului. În cuprinsul conferinței sale, Maiorescu de-a dreptul elogia ideea luptei pentru un ideal : „Cea mai nobilă facultate a omului e facultatea de a-și forma un ideal. Idealul se ridică adesea, ca floarea între pietre, dintre ostenelile de fiecare zi ; se alipește de viață și luminează cu dulcele sale raze umbrele cele întunecoase ce înconjoară pe luptător“ [3]. În continuare, pentru Maiorescu, „contemplația istorică“ reprezintă un mod de a explica și a înțelege apariția ideilor, dar nu și a celor socialiste și comuniste, ca element de progres, schimbare și dezvoltare : „Pe cîmpul spiritual, nici o apariție nu stă izolată. O legătură internă le unește una cu alta și adesea cea mai însemnată parte a cunoștinței oricărui obiect e cîștigată dacă cunoaștem relațiunea dintre ele și izvoarele lui spirituale. Observînd dezvoltarea ideilor în secolul trecut, nu va fi greu a găsi rădăcina spirituală a ideilor socialiste și comuniste“ [4].

Independent de atitudinea conferențiarului privitoare la ideile socialismului și comunismului pe care le respingea, reținem deocamdată interesul timpuriu ce l-a manifestat față de acestea, considerarea lor ca un element nou ce nu poate fi trecut cu vederea, cîtă vreme la originea apariției lor se află cauze obiective. Dar cunoștințele lui Maiorescu despre comunism erau sumare și denaturate. După cum bine s-a observat, atît el cît și ceilalți junimiști din prima generație, începînd cu fondatorii, n-au cunoscut nici socialismul și nici marxismul din surse directe, ci din cele de a doua mînă, datorate prelucrătorilor și vulgarizatorilor. Din această cauză informațiile au fost preluate în forma respectivă, adesea denaturate, ceea ce a

contribuit la înțelegerea lor greșită, lăsînd la o parte faptul că orizontul informației în sine era lacunar, limitat. O cunoaștere deformată de prelucrători a acestor idei întîlnim, de pildă, în 1873, într-o meditație a criticului despre comunism, prezentată într-o frază cu caracter interogativ din ale sale *Însemnări zilnice* : „Unde e legea comuniștilor ? Și ce s-ar întîmpla, cînd averea ar fi împărțită astfel, fără drept de moștenire și fără proprietate privată, și oamenii ar fi lăsați numai în voia instinctului fără frîu ?“ [5].

Asemenea gînduri numai în aparență își păstrează caracterul discret, căci *Însemnările* erau redactate cu scopul publicării de către posteritate ; mai degrabă au semnificația consecvenței autorului lor și după paisprezece ani de la prima sa rostire asupra ideilor socialismului și comunismului, datorată aceleiași erori a recepționării denaturate și refuzului de a proceda la aprofundarea izvoarelor, renunțînd la intermediari. Nici mai tîrziu nu se constată vreo schimbare sensibilă de atitudine, iar în 25 aprilie 1885, prin conferința *Darvinismul și progresul intelectual*, Titu Maiorescu inițiază primul său atac împotriva ideilor socialiste, de dimensiuni mai largi și cu o semnificație majoră în istoria polemicii dintre junimiști și socialiști. De regulă aceasta este socotită și prima acțiune ofensivă deschisă împotriva revistei *Contemporanul*, determinată de poziția materialistă [6] a publicației socialiste, însă, după cum se va vedea inițiativa i-a revenit cu doi ani înainte lui P. Missir. Replica i-a fost dată lui Maiorescu de Sofia Nădejde într-un articol al cărui titlu părea el însuși să fie o adevărată luare în derîdere a preocupărilor criticului în legătură cu o ploblemă despre care se pronunțase mai mult cu umor decît cu spirit științific : *Răspuns domnului Maiorescu în chestiunea creierului la femei.* Conținutul ca atare al confruntării prezintă o importanță minoră, dar marchează, în schimb, începutul polemicii propriu-zise dintre junimiști și socialiști. Cel vizat direct n-a rămas indiferent, dar nici n-a putut răspunde în presă, fiindcă ar fi însemnat să reproducă aceleași argumente din cuprinsul conferinței și astfel ar fi oferit prilejul unei noi replici ce nu-i făcea cinste. Și-a concentrat atunci tot amarul într-un epitet alăturat la numele Sofiei Nădejde în aceleași *Însemnări zilnice*, din 6/18 iunie 1882, vrînd parcă să-i nege caracterul științific al argu-

mentării și să pună totul pe seama exaltării autoarei [7]. Dar replica Sofiei Nădejde nu fusese concepută ca un răspuns la întregul conținut al conferinței, cît mai ales pentru faptul că vorbitorul invoca niște date furnizate de științele naturale spre a combate o idee importantă pentru care militase revista *Contemporanul* — emanciparea femeii. Conferențiarul afirmase că în general la femei capacitatea craniană este „cu 10% mai mică decît a bărbaților". O astfel de susținere anula de la sine amendamentul următor, invocat tocmai de teama rezultatului susținerii amintite. Astfel, se admite că, dacă luăm în considerare unele cazuri individuale, atunci „nu putem nega că vom găsi totdeauna o femeie mai cu minte ca noi" [8]. În *Însemnări zilnice* se revine cu explicații la conferință, în spiritul inițial. Mai întîi apare constatarea potrivit căreia cu tot progresul intelectual al omenirii, rămîn probleme metafizice cu „colosale semne de întrebări". Există „ o seamă de filozofi, parte învățați, parte neînvățați, dar cu sentințe apodictice asupra celor mai refractare probleme ale gîndirii". Pentru aceștia nu există nimic „peste ceea ce ne dă reactivul, scalpelul, microscopul, balanța, țifra și calculul... Aceștia sunt materialiștii cei mai împietriți." În rîndul luptătorilor pentru ideile materialiste este citată revista *Contemporanul* [9].

Un alt atac împotriva grupării *Contemporanului* avusese loc în 1883, fiind inițiat de profesorul universitar, economistul și junimistul Petru Th. Missir. În cadrul „prelecțiunilor populare" ținute la Universitate, el s-a prezentat cu o conferință în cuprinsul căreia, vorbind despre principiul „libertate, egalitate, fraternitate", se referea și la limitele întinderii lui în viitor, întrebîndu-se, între altele, dacă „socialiștii sînt proști sau șarlatani ?" Replica legitimă din partea *Contemporanului* n-a întîrziat. Un răspuns detaliat i l-a dat apoi Ion Nădejde în broșura intitulată *Apărarea socialismului de mai multe bîrfeli neîntemeiate*, semnată „Un socialist anarhist". Petru Missir a revenit cu o replică, de asemenea dezvoltată, publicînd în *Convorbirile literare* de la 1 decembrie 1883 articolul *O confrontare. Socialiștii noștri și Karl Marx*. În cele cîteva considerații introductive, economistul junimist expunea premizele de la care pornește în formularea criticilor sale față de socialiștii români, adepți ai teoriei lui Karl Marx cu privire la valoare și plusvaloare. El re-

curgea chiar dintru început la invocarea teoriei mairesciene despre formele fără fond, vorbind de împrumutul de civilizaţie occidentală inadecvată realităţilor româneşti : „La noi, ca în toate părţile, sunt o samă de oameni care ţin să aibă îmbrăcămintea şi ornamentele lor după cea din urmă *modă*. De multe ori însă se adoptă formele nouă îndată după apariţiunea lor în pieţele Occidentului, şi cu deosebire ale Parisului, şi pe cînd gustul estetic din acele locuri repudiază în totul sau reedifică o invenţie nouă de modă, ea îşi face drumul ei sigur în lăzile lumei elegante şi a comercianţilor de pe malurile Dunărei. Aice ea se produce şi se reproduce cîtva timp ca o creaţiune de cel mai ales gust, pe cînd în Paris sau aiurea ea dusese la desperare şi poate la ruină pe fabricantul ce o pusese în curs. Ceva analog se întîmplă deseori la noi şi în domeniul intelectual“ [10].

Într-o manieră stilistică proprie, Petru Missir nu face altceva decît să readucă în discuţie mai vechea concepţie maioresciană cu privire la formele fără fond, dar cu referire anume la împrumutul modei vestimentare pentru ca în final să-şi dezvăluie adevărata intenţie, comunicîndu-ne că lucrurile se petrec în mod asemănător şi în sfera ideilor. Scopul final era însă de a prelua ideea junimistă potrivit căreia socialismul din România n-ar fi altceva decît o ideologie importată, ca oricare alta, din Apus, prin intermediul tinerilor ce şi-au făcut acolo studiile. Altfel spus, ideile socialiste nu sînt un produs autohton, ci nişte forme fără fond, inadecvate realităţilor româneşti şi, prin urmare, efemere, cu rezultate negative pentru procesul dezvoltării proprii naţionale. După ce constată pătrunderea „în anii de urmă“ la noi a propagandei ideilor socialiste, indică prezenţa aceloraşi idei într-o „publicaţie periodică din Bruxelles şi alta din Bucureşti“ — preocupate de ecoul „aceloraşi idei şi tendinţe“ socialiste. Scopul stabilirii unei astfel de sincronizări între revistele aflate în capitala Belgiei şi a României nu este însă acela de a dovedi rapiditatea receptării, ci mai degrabă să demonstreze că în timp ce în Apus ideile socialiste au o justificare reală, la noi valabilitatea lor devine nulă tocmai fiindcă nu emană din nişte realităţi concrete, ci sînt importate inoportun. Continuarea studiului lui Missir elimină din discuţie referirile la socialiştii români faţă de

care își precizează la început atitudinea. El are acum o poziție diferită de cea exprimată în conferința de la Universitate, concretizată îndeosebi în limbajul științific reținut de la calificările jignitoare. Declară deschis că nutrește sentimentul respectului față de devotamentul tinerilor socialiști români pentru socialism, întrucît acesta e o formă de protest împotriva acelorași neadevăruri și aspecte negative din realitățile noastre pe care le semnalaseră și junimiștii. Precizarea atitudinii sale față de socialiști este cu atît mai importantă pentru definirea eticii polemicii, cu cît are loc cu șase ani înainte de începerea polemicii estetice și literare. Devotamentele tinerilor socialiști ieșeni pentru această cauză, precizează Petru Missir, „merită desigur să fie respectate, întrucît ele dau la lumină un protest energic și onest în contra multelor neadevăruri ce se practică în idei și fapte la noi". Cu alte cuvinte, respectul său se limitează numai la fidelitatea și abnegația pentru ideea criticii realităților de la noi, în timp ce restul laturilor constitutive ale ideologiei și politicii socialiste le respinge. De fapt, acceptarea principială a ideii de critică social-politică n-are pînă la urmă nimic a face cu ideile generale ale socialismului privitoare la formula de organizare a viitoarei societăți, deoarece el n-ar putea deveni la noi o realitate, cîtă vreme nu există, ca în Apus, un puternic contrast între muncă și capital. „Așa fiind, — scrie Missir în continuare — rămîne în sarcina acestor adepți ai socialismului în România, să vadă dacă aice contrastul dintre capital și muncă este atît de mare, încît clasa muncitoare să fie nevoită a-și răpi existența ei din mînile închise a capitalului centralizat și organizat, și apoi dacă cel mai puternic curent de idei poate crea aceste estreme, acolo unde ele nu există, știind însă bine că adepții teoretici de astăzi precum pot rămîne adevăratele caractere, tot astfel pot mări mîne contigentul speculanților de vorbe, pe care îi ridică partidele noastre politice" [11], adică ideile lor ar avea posibilitatea să-i transforme în demagogi. După aceste considerații polemice despre socialiștii români, economistul junimist întreprinde critica propriu-zisă a uneia dintre concepțiile fundamentale pe care se sprijină explicarea științifică a exploatării, popularizată intens de presa noastră socialistă, teoria lui Marx cu privire la valoare și plusvaloare. Din teoria valorii a lui Marx el respinge „premiza identificării

valorii numai cu munca". Îi neagă apoi autorului *Capitalului* meritul de a fi descoperit derivarea valorii din munca omenească, indicînd drept autori ai ei pe Adam Smith și Richardo. Dar Missir dovedea astfel că nu sesizase diferența dintre esența teoriei lui Marx, ca atare, și izvoarele ei. În capitolul al III-lea polemistul renunță să mai aibă vreo idee critică proprie. El nu se mai ocupă de teoria plusvalorii decît reproducînd critica lui Dühring care pretindea neînțelegerea de către Marx a superiorității lui Adam Smith față de Richardo. Odată încheiată, după opinia sa, această incursiune în conținutul teoriei marxiste cu privire la valoare și plusvaloare, cu scopul de a-i „dovedi" lipsa de originalitate și inaplicabilitatea ei la economia românească, Missir revine, în ultimul capitol al articolului, la polemica propriu-zisă cu socialiștii români, ținta principală, de fapt, a atacurilor sale. Acum schimbă și tonul discuției creind astfel o diferență enormă între începutul articolului, care promitea respectul pentru devotamentul socialiștilor cel puțin față de critica societății contemporane, și finalul lui, determinat de calificativul pe care aceștia i-l atribuiseră în legătură cu cele afirmate în „prelecțiunea" de la Universitate. În publicațiile lor, inclusiv în *Contemporanul*, socialiștii îl stigmatizaseră, calificîndu-l, după propria-i relatare, „drept un apărător obligat al claselor domnitoare și drept un adversar al socialismului"[12]. Din nou ia în derîdere aderența socialiștilor români la principiile lui Marx și, îndeosebi, strădania lor de a afla în învățătura acestuia soluții pentru îndreptarea sau, mai exact, pentru înlăturarea relelor din societatea românească a vremii. L-a surprins în publicațiile socialiste, declară polemistul, îndrăzneala socialiștilor români de a face răspunzătoare „întreaga știință socialistă" pentru ceea ce el califică drept „elucubrațiile unui Marx", dar și mai mult „pentru propriile lor imitații". În sfîrșit, lexicul continuă să aglomereze calificările dure ce lasă să se dezvăluie acum nu respectul promis inițial față de socialiști, ci diminuarea valorii lor intelectuale, în cele din urmă pentru că susțineau ideile lui Marx : „Apoi am admirat siguranța ce rezultă în mintea oamenilor din orice naivitate inocentă și în special din naivitatea cu care ei îmbrățișează toate insanitățile și mistificările lui Marx. În mintea acestor oameni realitatea socială și economică este un ce atît de simplu, încît cu un mănunchi de prin-

cipii abstracte poți găsi firul pe care să indici toate fenomenele vieții economice în așa mod, încît deplina armonie să se stabilească în omenire și mult dorita dreptate socială să se realizeze fără multă trăgănare sau nesiguranță“ [13]. Contradicția cu declarația inițială se amplifică în sfatul ce i-l dă lui Ion Nădejde, de a-i determina pe socialiști, în calitate de fruntaș al lor, să renunțe la propaganda pentru ideile lui Marx, în numele așa-zisului adevăr științific. Replica finală confirmă convingerea că intervenția sa polemică a fost determinată mai degrabă de calificarea drept „apărător obligat al claselor domnitoare“ ce i-o atribuiseră socialiștii decît de interesul specialistului în economie politică față de teoria marxistă a valorii și plusvalorii.

Un atac direct împotriva teoriei marxiste nu putea rămîne fără un răspuns al socialiștilor. Replica a venit din partea lui C. Dobrogeanu-Gherea, în anul următor, într-un amplu studiu despre *Karl Marx și economiștii noștri*, apărut în *Revista socială* din 1884, iar apoi în broșură. Articolul marca prima confruntare directă a lui Gherea cu un reprezentant al *Junimii* și avea să constituie temelia lucrării *Ce vor socialiștii români?* (1885, 1886) unde el făcea prima expunere amănunțită și de proporții a esenței socialismului în țara noastră. Ca și în studiile polemice de estetică și critică literară de mai tîrziu, criticul socialist se explică asupra motivelor intervenției sale, amintind conferința lui Missir de la Universitate, cît și articolul lui împotriva lui Marx și a socialiștilor români, iar apoi avertizează asupra asprimii cu care-l va trata. Această modalitate a replicii fusese însă dictată de însăși afirmația jignitoare a conferențiarului Missir: „... dezvăluind toate meșteșugurile d-lui Missir în acest articol, vom fi poate ici-colea mai aspri decît am fi dorit. D-l Missir, care înaintea celor ce-l ascultau la conferința de la Universitate a avut curajul să pună dilema că *socialiștii sînt ori proști, ori șarlatani*, nu se va supăra dacă nu vom pune mănuși în tot lungul articolului, cu atît mai mult că și în *Convorbiri literare* a găsit de cuviință să ne ia cam prea la vale. Pentru ca să dezvelim *mai toate* meșteșugurile, d-le Missir, n-avem alt chip decît să vă însoțim pas cu pas în articolul dv“ [14].

Susținerile adversarului îi prilejuiesc un gen aparte de replică, fiindcă el se folosește de această ocazie spre

a expune teoria economică a lui Marx în sensul ei adevărat, demonstrîndu-i valabilitatea pentru România și dezvăluind înțelegerea greșită ce o dovedise economistul junimist.

Astfel, la obiecția preopinentului că socialiștii urmează calea cunoscută a tinerilor intelectuali români ce, întorși de la studii din Occident aduc aici forme învechite de cultură și civilizație, Gherea observă că aceasta nu li se potrivește lor ci altora, inclusiv lui Missir: „Pînă aici foarte bine, numai o singură și mică greșeală: n-ați nimerit adresa. Toate acestea, despre care, cum se vede, vorbiți în deplină cunoștință de cauză, ați voit să le aruncați asupra socialiștilor, dar se potrivesc cu totul altora. În adevăr, în fiecare an o mulțime de coconași se duc din țara noastră în străinătate ca să se lumineze; căzînd însă din satele și orașele noastre gloduroase și necivilizate în mijlocul unor orașe strălucite ca Parisul, Viena, Berlinul ..., își pierd capul, se tehuiesc“ [15]. Ar fi aceasta o primă incursiune a lui Gherea în domeniul cauzelor care au generat formele fără fond, concepție teoretizată înaintea sa de Titu Maiorescu. Ideea despre inoportunitatea socialismului la noi, fiindcă teoriile socialiste nu au o clasă socială — proletariatul — ca în Apus, care să le transpună în viață, primește următoarea replică: „Dacă este adevărat, cum se vede că sînteți aplecați a admite că în Europa contrastul între muncă și capital, între muncitori și capitaliști, e așa că îndreptățește și poate să pricinuiască revoluția socială, atunci și la noi această revoluție poate să se îndeplinească fără să avem proletariat ca o pătură socială cu totul deosebită de celelalte“ [16]. În mod evident avem a face cu formularea ideii necesității aplicării creatoare a marxismului la condițiile specifice țării noastre și în funcție de necesitățile dezvoltării ei. Paragrafele următoare sînt consacrate explicării teoriei marxiste a valorii și plusvalorii, într-o terminologie științifică și cu exemple ușor convingătoare. Polemistul Gherea își concentrează eforturile spre atingerea a două obiective principale: mai întîi să dovedească ignoranța profesorului universitar de economie politică, Petru Missir, în problemele de economie politică în general și, în particular, în cele de marxism, iar apoi să folosească prilejul ce i s-a creat în vederea explicării teoriilor lui Karl Marx, făcîndu-le accesibile unui cerc cît mai larg de cititori.

Concepția nefundamentată și tendențioasă a economistului junimist despre pretinsa lipsă de rațiune a instaurării socialismului în România a fost împărtășită și de alți membri ai societății *Junimea*, transformîndu-se într-o idee ce se bucura de largă circulație în cercul lor. Peste cîțiva ani avea să constiuie unul din obiectivele polemicii Maiorescu-Gherea, prilejuindu-i, din nou, celui din urmă, intervenții în presă, menite să clarifice problema particularităților progresului social la noi și pe cea a inevitabilității instaurării socialismului în România ca o etapă firească, necesară a dezvoltării ei istorice.

În 1892, Titu Maiorescu ținea la Ploiești o conferință despre *Condițiile progresului omenirii* unde susținea două idei fundamentale, după opinia lui Gherea greșite și, totodată, dăunătoare : definirea progresului ca „realizarea mulțumirii sufletești a omului" și considerarea socialismului ca inadecvat specificului societății românești ce s-ar afla, chipurile, în „starea de copilărie", în comparație cu Occidentul. Opinia lui Maiorescu că „un popor nu trebuie să progreseze prin salturi, ci lent, pas cu pas" nu este izolată, observă Gherea, ci „face parte din cele cîteva formule teoretice întrebuințate de grupul junimist în critica dezvoltării noastre sociale de vreo treizeci de ani încoace" ; analiza, în vederea dovedirii netemeiniciei ei, se impunea îndeosebi în acel moment (1892) cînd junimismul avea nu numai o importanță culturală dar și politică [17]. După ce dovedește că definirea progresului ca realizare a mulțumirii sufletești a omului ar fi justificată numai pentru orînduirea socialistă, Gherea conchide într-un stil polemic de-a dreptul savuros, prin fixarea locului adversarului tocmai în rîndul celor pe care-i combătuse. „Deci, observă el, dacă d-l Maiorescu ține cu tot dinadinsul la formula d-sale, care exprimă o stare de lucruri mult mai frumoasă și mai morală decît *realitatea*, atunci locul d-sale ar fi între socialiști, țelul d-sale ar trebui să fie lupta pentru realizarea unei întocmiri sociale socialiste, în care formula dată de d-sa progresului va deveni în mare parte un adevăr" [18].

În ceea ce privește al doilea aspect al polemicii, de fapt cel mai de seamă, Gherea nu consideră necesar să-i acorde mai mult de un capitol, pentru simplul motiv că, așa cum însuși precizează, replica fusese dată încă din 1886, în lucrarea *Ce vor socialiștii români ?* Maiorescu, ca

și alți junimiști și contemporani ai săi, susținea că „În Europa occidentală socialismul are menirea lui ; ca produs al unor societăți culte, înaintate, al unor societăți ce se găsesc în starea de bărbăție, socialismul e de înțeles acolo, dar n-are ce căuta la noi, care ne găsim încă în stare de copilărie. La noi, în sfîrșit, socialismul ar fi o plantă exotică“ [19]. Socialismul modern, reafirmă Gherea, „e un product necesar al întregii vieți sociale moderne, e un product în primul rînd al progresului producțiunei economice și al măririi populației, densității ei, factorul al doilea fiind de altminterea deja rezultatul celui dintîi. Socialismul deci e o formă de conviețuire socială, o formă absolut necesară, o formă pe care într-un mod inevitabil o vor îmbrăca societățile moderne, în drumul lor evolutiv.

Și dacă e așa, dacă socialismul e o formă de conviețuire socială necesară, atunci el se va impune necesarmente și în țara românească, pentru că țara românească nu e despărțită printr-un zid chinezesc de Europa occidentală“ [20]. Nici burghezia, continuă Gherea, n-a avut la 1848 condițiile din Occident, și totuși orînduirea respectivă s-a instaurat la noi, societatea noastră sărind peste unele faze de dezvoltare generală ce le întîlnim în alte țări. Așa se va întîmpla și cu socialismul, căci va fi sprijinit de condițiile externe, adică de elementele necesare aflate în țările europene înaintate : „Socialismul se va impune în țara noastră ca și burghezismul, ori chiar mai ușor, pentru că, deși n-are absolut aceleași condițiuni favorabile, pentru dezvoltarea lui ca în Europa Occidentală, el are totuși condițiuni mai prielnice de cum a avut burghezismul liber la noi cînd cu introducerea lui, pentru că toată viața noastră socială modernă, chiar în interiorul țării noastre, lucrează pentru a curăți terenul socialismului și potrivnicii socialismului lucrează în aceeași direcție ca și prietenii.

Cînd clasele noastre dominante europenizează țara noastră, cînd ele lucrează pentru introducerea industriei, cînd introduc mașini în țară, cînd formează bănci de credit, cînd proletarizează țărănimea noastră etc., ele lucrează pentru a pregăti terenul socialismului ; iar socialiștii convinși introduc numai factorul conștiinței, luminează și explică ceea ce se petrece în viață și organizează acele forțe

pe care însăşi viaţa contemporană le formează, înşişi potrivnicii socialismului le pregătesc.

Aşadar, potrivnicii socialismului, chiar pornind de la interesele lor egoiste, lucrează pentru socialism, ca şi socialiştii, pornind de la simţăminte generoase şi de la priceperea clară a evoluţiunii sociale moderne“ [21]. Condiţiile sociale existente la noi pentru „socialismul român“, sînt „nu mai puţin prielnice“ decît au fost cele de la instaurarea orînduirii burgheze, dar chiar mai favorabile. Astfel stînd lucrurile, repetarea de către Maiorescu a cunoscutului refren „socialismul e un product străin, o plantă exotică“, nu poate să-i apară lui Gherea decît ca un gest cu atît mai regretabil, cu cît vine acum din partea unei personalităţi de valoarea sa intelectuală. Dar acest mod de argumentare al lui Titu Maiorescu nu este singular, incidental, ci se situează în contextul general al activităţii sale publicistice cu caracter polemic, defectuoasă din punctul de vedere al demonstraţiei şi lipsită de fapte care să o susţină. Este, cu alte cuvinte, un mod de a combate socialismul ce se integrează, după propria expresie a lui Gherea, într-o „sistemă întreagă de argumentare“ întrebuinţat pe parcursul întregei conferinţe şi constă în faptul că punctul de plecare nu-l constituie analiza fenomenelor sociale, ci „nişte fraze generale“, „definiţiuni vagi şi contestabile, care pot fi întinse în toate direcţiile“, permiţînd formularea oricăror concluziuni [22].

Dar atacurile lui Titu Maiorescu împotriva socialismului teoretic n-au fost abandonate nici după această serioasă punere la punct de către Gherea. Au căpătat, în schimb, forme noi, recurgîndu-se, de fapt, la procedeul lui Missir ce-l combătuse pe Marx cu texte din Dühring. Astfel, în 1893, *Convorbirile literare* publică studiul lui Herbert Spencer *În contra socialismului*, a cărui traducere o semna Maiorescu însuşi. Dacă ţinem seama de confruntarea ce a avut loc în anul precedent şi de convingătoarea argumentare aparţinînd lui Gherea, atunci sîntem îndreptăţiţi să considerăm că prin Spencer criticul junimist intenţionase să răspundă tezelor prilejuite de conferinţa sa rostită la Ploieşti. Tactica preconizată nu era greu de descoperit : eficienţa replicii indirecte devenea cu atît mai mare cu cît argumentele veneau din partea unui teoretician adesea citat chiar de Gherea, dar în legătură cu opi-

niile estetice ale acestuia. Într-adevăr, Spencer s-a distins, în parte, înaintea lui Taine, ca exponent al pozitivismului estetic, iar C. D. Gherea l-a invocat cu multe opinii ce şi le-a însuşit în demonstraţiile sale consacrate relaţiei etic-estetic. Citarea lui a revenit adesea chiar în articole esenţiale prilejuite de polemica cu junimiştii, cum ar fi *Personalitatea şi morala în artă*. Sperînd ca prin studiul antisocialist aparţinînd lui Spencer să poată evita o nouă replică a lui C. D. Gherea, Maiorescu neglijase, totuşi, ansamblul atitudinii criticului socialist, în manifestările căreia apăruseră adesea critici severe, sistematice, tocmai la adresa ideilor antisocialiste profesate de această personalitate europeană plină de contradicţii. Aşa, de pildă, încă cu nouă ani în urmă, în 1884, îl combătuse în studiul *Robia şi socialismul* din *Revista socială*, conceput şi ca un răspuns dat lui Spencer pentru articolul său *Robia viitoare*, unde socialismul era prezentat ca nefiind altceva decît o viitoare sclavie, din cauza naţionalizărilor ce vor duce la socialismul de stat [23]. În acelaşi scop al combaterii socialismului cu argumente externe, *Convorbirile literare* de la 1 decembrie 1895 aveau să publice sub semnătura lui Gr. Tăuşan *Garofolo contra socialismului*, prefaţa acestuia la traducerea în limba franceză a lucrării sale *La superstizione socialista*. Dar gruparea junimistă îşi pregătise deja noi forţe ce urmau să se angajeze în luptă. Chiar în anul 1892, unul dintre elevii eminenţi ai lui Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, îşi susţinea teza de licenţă la Bucureşti, cu un subiect ce dovedea preocupări mai vechi, stimulate, poate chiar sugerate, de profesorul său : *Relaţiunea dintre premisele şi ultimele concluziuni ale filozofiei lui Herbert Spencer*. Partea I (Expoziţiune).

Este interesant de semnalat faptul că desfăşurarea polemicii cu privire la socialismul teoretic urmează o tactică şi o cronologie foarte mult apropiate de cele adoptate cu ocazia polemicii literare. În felul acesta vom observa că sistarea confruntării directe dintre Maiorescu şi Gherea are loc tot în anul 1892. De asemenea, continuarea ei este lăsată tot pe seama elevilor săi — alţii decît cei desemnaţi pentru bătălia estetică şi literară. Unul dintre cei mai reprezentativi este Simion Mehedinţi al cărui studiu despre *Concepţia materialistă a istoriei după d-l C. Dobrogeanu-Gherea*, publicat în *Convorbirile literare* din 1895,

îşi propunea să polemizeze cu ideile gheriste din lucrarea *Concepţia materialistă a istoriei*. Lui Simion Mehedinţi i se recomanda de către Evolceanu, în calitate de membru al redacţiei *Convorbirilor literare*, să adopte o tactică similară celei folosite de Dragomirescu şi Negulescu în polemica estetică, renunţînd la confruntarea directă cu Gherea şi atacînd izvoarele lui bibliografice. În acest spirit i se propunea lectura operelor lui Marx, Engels şi Loria cuprinzînd probleme ale materialismului economic care devenise atunci de mare actualitate [24].

Studiul lui Simion Mehedinţi s-a discutat la cenaclul *Junimii* în prezenţa lui Maiorescu, acordîndu-i-se importanţă deosebită în polemica cu Gherea, deoarece Maiorescu îi declara că „A fost una dintre cele mai animate şedinţe“ [25] ce a petrecut-o cu discutarea articolului său, iar lectura lui din *Convorbiri literare* îi zmulgea lui Petru P. Negulescu exclamaţia „e minunat“ şi aprecierea că ar fi o „a dracului execuţie“ a adversarului [26]. Analiza minuţioasă a articolului scoate însă la iveală limite ce nu justifică elogiile din partea junimiştilor. Tonul este cel ironic, expunerea abundă în banalităţi prezentate cu un supărător aer de superioritate. Aşa procedează, bunăoară, cînd îşi propune să dea replica la concepţia marxistă, prezentată de Gherea, despre apariţia claselor sociale în urma diferenţierilor sociale cauzate de creşterea mijloacelor materiale : „Cît timp autorul n-a precizat ce înţelege printr-o anumită bogăţie (nu se vorbeşte misterios în ştiinţă) şi, mai departe, n-a arătat sub ce formă de cauzalitate o aglomeraţie de oameni în faţa unei grămezi de hrană (banane, orez . . .) se desparte în clase, rămîne la d-sa complet nelămurit tocmai punctul esenţial al problemei, adică dacă averea a produs clasele este alta cauza care a produs şi a făcut posibilă existenţa lor şi mai înainte de adunarea unei averi considerabile“ [27]. El respinge teoria marxistă a claselor sociale, căreia îi opune pe cea a selecţiei naturale, iar teza despre rolul determinant al factorului economic în planul vieţii sociale e pusă faţă în faţă, spre a o amenda, cu cea a factorilor multipli ; teza marxistă despre istoria omenirii ca istorie a luptei de clasă este calificată ca produs al „logicei sumare“. Articolul a fost calificat de Z. Ornea drept „pueril în înţelegere, în demonstraţii şi argumente“, autorul fiind „destul de diletant în materie“ [28]. Aşadar, chiar dacă autorul va fi ţinut

seama de recomandarea lui Negulescu să consulte direct izvoarele lui Gherea (Marx, Engels) rezultatul final nu s-a modificat esențial. Se constată, într-adevăr, în a doua fază a polemicii Maiorescu — Gherea, un anumit efort de cunoaștere a ideilor socialiste direct din opera creatorilor lor și mai puțin prin intermediari, dar ea rămîne la un nivel superficial, dictat, probabil, și de necesitatea urgenței replicilor și de predominarea interesului față de adoptarea unui stil care să-i discrediteze pe socialiștii români. În domeniul teoriei socialismului polemica n-a mai căpătat, din partea junimiștilor, aspectul unei dezbateri la obiect care, dacă nu era menită să contribuie la îmbogățirea ideatică, cel puțin devenea un prilej de răspîndire a unor teze științifice, argumentate riguros și dezbătute la nivelul pretențiilor științifice minime.

Fără îndoială că atît în cazul lui Titu Maiorescu, cît și al principalilor reprezentanți ai *Junimii* este vorba despre prezența unor convingeri antisocialiste, indiferent de sursa provenienței lor, de înțelegerea eronată a unor idei, datorită receptării lor nu din surse directe, ci prin intermediul prelucrătorilor. În schimb, ostilitatea față de socialismul teoretic n-a fost obligatoriu, întotdeauna, însoțită și de o atitudine dușmănoasă față de mișcarea muncitorească și socialistă din țara noastră. Chiar și în momente de pronunțare a unor declarații parlamentare aspre, categorice împotriva socialiștilor, cînd amenințările ministeriabililor junimiști păreau să fie neapărat urmate de măsuri represive, n-au lipsit clipele de ezitare și amînare, uneori cu rezultate favorabile, atît de importante pentru fruntașii socialiști, cum a fost cazul cunoscut al lui C. Dobrogeanu-Gherea. Nici interesele politice directe ale grupării junimiste n-au cerut întotdeauna o concordanță perfectă între declarațiile publice și măsurile de realizare efectivă a lor. Există suficiente asemenea exemple de menținere a declarațiilor doar la faza unor proiecte de înfăptuire. Se știe, de pildă, că întotdeauna i-a deranjat pe politicienii junimiști adeziunea în continuă creștere a tineretului studios, a dăscălimii și profesorilor la mișcarea socialistă din România. Astfel stînd lucrurile, niciodată n-a mai apărut ca o surpriză preocuparea lor de a opri ceea ce în mod frecvent numeau „lățirea socialismului". Amintim, între altele, faptul că în martie 1881 au avut loc la Iași incidente prilejuite de organizarea de către socia-

liști a sărbătoririi unui deceniu de la proclamarea Comunei din Paris. Intenția, rămasă doar la acest nivel din cauza arestării organizatorilor și a expulzărilor sau a exmatriculărilor din Universitate, a prilejuit o largă dezbatere în Parlamentul țării. La 13 martie 1881, in discursul intitulat *Contra încurajării tulburătorilor*, Titu Maiorescu a interpelat guvernul în legătură cu evenimentul amintit, calificînd ideologia propovăduită de socialiști, ca și starea de spirit ce s-a creat ca „foarte primejdioasă, pentru că este otrăvitoare pentru spiritul public și mai ales pentru tinerime" [29]. În textul discursului tipărit îi amintea între „tulburători" pe dr. Russel și Constantin Mille. Politicianul Maiorescu cerea guvernului să răspundă „dacă a luat sau gîndește să ia măsurile necesare prin care să se stîrpească acea credință din spiritul public și din contră să se știe bine că orice încercare revoluționară va fi pedepsită" [30]. Șeful grupării politice junimiste, Petre Carp, își manifesta îngrijorarea, tot atunci, pentru că „suntem bîntuiți de o boală socială pe care trebuie s-o lecuim" și propunea realizarea unității forțelor claselor dominante, impusă de necesitatea de a arăta „că în momentele cele grave țara întreagă, conservator și liberal, și-au făcut datoria" [31].

Cînd a venit la putere primul guvern junimist, a întreprins unele măsuri cu scopul să împiedice răspîndirea influenței socialiștilor. Profesorii și învățătorii socialiști din Moldova au fost învinuiți pentru faptul de a fi sprijinit cu propaganda lor la sate izbucnirea răscoalelor din 1888. La interpelarea din Senat, ministrul cultelor și al instrucțiunii, Titu Maiorescu, făcea următoarea declarație : „Agitațiuni socialiste cari din domeniul unei concepțiuni, unei argumentări teoretice, unui ideal de stat, pentru care este liber oricine să și-l formeze, ar trece la o manifestare practică care violează legile și regulile de stat stabilite, nu se pot tolera ... În ceea ce mă privește nu voi tolera cît voi sta pe această bancă nici o agitare socialistă". Promitea îndepărtarea de la catedră a profesorului suplinitor D. A. Teodoru, pentru că „a luat petițiuni scrise de socialiști pentru țărani, tipărite în formular, pentru a cere pămînt, și a adunat în sărbători țăranii dinprejur la sine și le-a spus cum să agite pentru obținerea de pămînt. Și un fapt care pentru mine este deosebit de grav, se mai zice

că acest profesor întrebuințează școlarii săi din gimnaziu pentru lățirea acestei propagande“ [32].

Despre ceea ce a întreprins, sau intenționa să întreprindă ministrul Maiorescu împotriva cadrelor didactice dovedite a fi devenit propagatoare ale ideilor socialiste aflăm suficiente detalii dintr-o scrisoare către I. D. Melik [33]. Avertismentul categoric e formulat încă de la început : „Știi că sîntem amîndoi îngrijorați de lățirea mișcării socialiste și că trebuie să o înfrînăm printre învățători“. Scrisoarea precede discursul la care ne-am referit și dezvăluie în același timp influența exercitată asupra lui Maiorescu și de alți deputați : „Toți oamenii cu minte din Cameră mă îndeamnă la măsuri contra socialiștilor, vreau să fac o declarare energică contra lor în Cameră.“ Reproșul formulat în legătură cu ideea lui Melik de a-i reintegra pe dascălii socialiști destituiți este expresia intoleranței categorice față de atitudinile îngăduitoare ce s-ar fi putut manifesta din partea unor oameni ai învățămîntului aparținători grupării politice junimiste : „Și tu, amicul nostru și *om de comună înțelegere cu mine*, să propui reintegrarea lor ? Voiam să evit un asemenea raport al tău“. Măsurile propuse au un caracter foarte sever și dovedesc hotărîrea fermă a ministrului de a nu precupeți nimic pentru atingerea țelului fixat :

a) Schimbarea revizorului Chiriță care „nu a raportat nimic, nu a luat nici o măsură contra numeroșilor socialiști-învățători din țară.

Pe cine propui revizor la Iași-Vaslui, om energic, aprig contra socialiștilor și cu minte ? La nevoie îi pot spori salariul. Trebuie să știe orice învățător în mod neîndoios că este dat afară dacă face socialism.“

Cu deosebire îl îngrijorează prezența socialismului la Școala normală superioară, solicitînd opinia amicilor și sugerînd însuși cîteva măsuri categorice :

„Ce măsuri propui (vorbește cu toți amicii) în contra socialismului din Școala Normală superioară ? Să împuținez locurile acolo ? să o desființez ? să numesc alți repetitori ? . . .

Știi (din scrisoarea prinsă de la Nădejde și cetită în Cameră), că normaliștii superiori din Iași au făcut agitări socialiste prin Dorohoi. Acolo trebuie un om sigur și cu minte ca revisor.

f) Cum e Meissner și de ce ies învățătorii lui normaliști socialiști ? Să-l schimb, sau vorbești tu cu el întîi și vezi ce impresie îți face cu socialismul ?«

Finalul scrisorii relevă o teamă reală de izbucnirea unei răscoale și de influența mare ce dascălii socialiști o au asupra țăranilor :

„E teamă de o răscoală la primăvară și trebuie prevenită, cît putem noi din partea învățătorilor.

Cum vezi, e vorba de o chestie foarte serioasă, la care trebuie să lucrăm în diferite puncte și în mod sistematic. Chibzuiește-te și cu amici siguri și propune-mi toate ce le credeți nimerite.«

Numai parțial ministrul Maiorescu și-a respectat promisiunile, căci doar unii dintre intelectualii socialiști au rămas fără posturi în învățămînt, în urma adoptării de măsuri ce-i reveneau lui, iar nu altora. A făcut, totuși, o excepție de la regula de a nu-i tolera pe socialiști : în cazul lui C. Dobrogeanu-Gherea. După o audiență a criticului socialist la ministerul Maiorescu, acesta nu numai că a împiedicat expulzarea sa ca evreu neîmpămîntenit, dar, în 1890, cu dispensă de stagiu, datorită acordului obținut din partea guvernului junimist, a lui Maiorescu îndeosebi, Gherea obține cetățenia română. După opt ani, Duiliu Zamfirescu îi va aminti despre acest gest deosebit : „Îmi aduc aminte numai că Dvs. ați sprijinit pe Gherea, în Cameră, la indigenat, — ceea ce mi s-a părut foarte frumos“ [34]. Concesia făcută n-a rămas fără recunoștința cuvenită din partea lui Gherea ; la editarea în volum a articolului *Către domnul Maiorescu* a eliminat, după cum s-a văzut, acel pasaj introductiv în legătură cu care obiectase ministrul cu ocazia audienței.

Gestul lui Maiorescu este însă dovada abilității, a tactului cu care a știut să evite niște atacuri care în mod cert s-ar fi produs dacă ar fi procedat alt fel și i s-ar fi reproșat represaliile împotriva unui adversar literar. Maiorescu a rămas și în continuare un adversar al socialismului, socotindu-l inadecvat condițiilor țării noastre și nu i-a absolvit pe socialiști de învinuirea că ei ar provoca, prin propagandă, mișcările țărănești. Îndeosebi în 1907 a revenit asupra ideii, ignorînd voit cauzele economico-sociale ale răscoalelor și atribuind evenimentul doar propagandei socialiste la sate. În prefața la *Istoria contimporană a României* a menționat tocmai acest fapt, considerîndu-l ca o

vină a socialiştilor, fără drept de apel : „Autorul acestor rînduri a atras de la început, printr-o interpelare în Senat, luarea aminte a oamenilor politici asupra gravităţii acestui compromis (alianţa dintre liberali şi socialişti la alegerile comunale din Iaşi în noiembrie 1893) în care vede şi astăzi una dintre cauzele răscoalelor ţărăneşti izbucnite în primăvara anului 1907 ale căror premergătoare au fost mişcările aţîţate în cîteva districte din Muntenia prin cluburile socialiste de la sate imediat după alegerile de la noiembrie 1898“ [35].

Rezervele de fond faţă de socialismul teoretic şi dezaprobarea oricăror acţiuni politice ale mişcării socialiste din ţara noastră au rămas fără efect direct asupra dezbaterilor estetice şi literare, dar nu şi fără unele implicaţii în concepţie şi, poate mai mult decît orice, în stilul şi modul desfăşurării polemicii.

CONCEPTUL DE CRITICĂ ȘI METODOLOGIA CRITICII

Conceperea de către C. Dobrogeanu-Gherea a polemicii sale cu Titu Maiorescu ca o dezbatere despre critică și artă în general pornind de la pretextul oferit de criticul junimist a determinat modul specific al discuției, cu totul diferit de ceea ce cititorul era obișnuit să urmărească în astfel de confruntări. În articolele sale polemice de bază Gherea nu răspunde punct cu punct, cronologic, numai unuia sau altuia dintre studiile adversarului, ci se referă inițial la două deodată, iar în 1887 reia discuția despre cel la care se referise și în 1886. În felul acesta, polemica își pierde într-o anumită măsură istoricitatea, în sensul că prezentarea strict cronologică nu mai e necesară; cîtă vreme se limitează doar la confruntarea cu Titu Maiorescu, ea poate fi mai degrabă și mai adecvat înfățișată ca dezbatere a unor teze, idei și opinii, indiferent de ordinea în care au fost expuse iar uneori solicitînd categoric chiar și o inversare a ei. Aici își află justificarea faptul că am situat la începutul polemicii capitolul despre conceptul de critică și metodologia criticii, deși referirile speciale ale lui Gherea la acestea apar în cel de al doilea articol polemic — *Asupra criticei.* Contribuțiile celor doi critici la definirea conceptului de *critică literară* și la stabilirea *metodologiei* acesteia sînt comparabile, datorită ponderii, însemnătății lor în epocă, dar ar fi greșit să construim această comparație cu scopul de a susține primatul unuia sau al altuia. Mult mai importantă ni se pare a fi evidențierea specificului fiecărei contribuții și, cu deosebire, a elementelor comune care fără îndoială că există și au făcut posibilă reunirea lor în sisteme critice ulterioare ce s-au bucurat de un real prestigiu, cum a fost cel al lui Garabet Ibrăileanu. Cronologic vorbind, lui Vladimir Streinu îi revine meritul de a fi trasat noi contururi ale personalității criticului Maiorescu, sugerate de elementele

obiective și ocolind cu prudență schemele impuse de prestigiul lui Eugen Lovinescu. Vladimir Streinu pornea de la constatarea că meritul de întemeietor al criticii literare i-a fost recunoscut adesea lui Titu Maiorescu numai cu rezerve, insistîndu-se exagerat asupra contribuțiilor sale în calitate de critic cultural, mult mai întinse, ca volum, în comparație cu cele ce aparțin cu strictețe criticii literare. Dar nu volumul hotărăște valoarea, iar în cele din urmă nici măcar puținătatea criticii literare datorată lui T. Maiorescu n-a depins de el, ci de cantitatea valorică a literaturii noastre din epoca respectivă: „Ce e drept, critică strict literară a făcut destul de puțină — observă Vladimir Streinu. Și, constatînd aceasta, adică luînd lucrurile statistic, se înțelege că încheierea se formulează singură: a fost critic cultural, n-a fost critic literar.

Curioasă judecată! Căci, la dreptul vorbind, puținul lui într-ale criticii strict literare este însuși puținul literaturii noastre pînă la 1900. Cîtă scădere, de altă parte, ar fi suferit opera și însemnătatea acțiunii lui dacă el ar fi înțeles să se mărginească la comentarea exclusivă a literaturii propriu-zisă! Căci a fi critic literar e mai ușor lucru și mai fără importanță decît a fi critic cultural în înțeles maiorescian“ [1]. Dar, în loc de a discuta despre Maiorescu — critic cultural sau Maiorescu — critic literar e mai util să privim concepția sa critică în general. Tot lui Vladimir Streinu îi datorăm sugestia de a-l considera pe Titu Maiorescu ca întemeietor al unei direcții critice „în cadrul culturii noastre întregi“, iar nu numai al criticii literare. Analizînd cu atenție structura oricăreia dintre scrierile lui se poate observa că, în cele din urmă, în cadrul fiecăreia activitatea literară e apreciată numai „în funcția ei culturală“ [2]. Atît activitatea literară cît și cea culturală, atît știința cît și arta, deși apar disociate, Maiorescu le consideră întotdeauna împreună „ca părți deosebite dar organice, ale spiritului public“. Acest fel de a privi laolaltă toate manifestările spiritului public atestă preocuparea criticului de a asigura progresul spiritului public, al societății noastre. În felul acesta poate fi justificată prezența unor considerații științifice și politice laolaltă cu cele literare. Întrebările dacă „va avea România un viitor? Se mai află în poporul ei destulă putere primitivă pentru a ridica și a purta sarcina culturii?“, deși nu aparțin criticii estetice, dovedesc, totuși, că însăși „cre-

dința estetică" a lui Maiorescu, care fără îndoială că exista, venea „din concepția unui ideal superior de educație publică, depășind gustul diletantic". Critica lui culturală avea în vedere tocmai această sarcină a educării spiritului public. Există numeroase texte maioresciene care-i oferă lui Vladimir Streinu posibilitatea definirii relației dintre critica estetică și cea culturală, cu deosebire de cele ce pot fi recoltate din studiul *Direcția nouă în poezia și proza română*. Ele îndreptățesc concluzia că obiectivul criticii maioresciene fiind „promovarea mentalității obștei la starea de garanție a viitorului țării", se poate afirma că „Maiorescu a făcut cea mai înaltă politică a culturii românești : politica progresului național"[3].

Pentru Maiorescu, critica are un rol social bine definit, așa cum lesne se poate constata din cuprinsul articolelor *Observări polemice* și *Răspunsurile Revistei Contemporane*. Critica culturală se referă aci la politică, știință și artă ca elemente componente ale culturii. Menirea criticii ar consta în fixarea pentru spiritul colectiv a unor norme de conduită bazate pe ideile de bine, adevăr și frumos. Cum literatura este concepută și ea ca o activitate ce interesează direct „organizația socială", critica dobîndește la rîndul ei rolul denumit de Vladimir Streinu ca un „rol social de supraveghere".

Relația dintre cultură și literatură pe de o parte, iar pe de alta dintre critica culturală și cea literară, în gîndirea lui Maiorescu, a fost aprofundată ulterior de Tudor Vianu. Potrivit opiniei sale, există o relație bine definită între cultură și literatură în concepția lui Titu Maiorescu, iar aceasta determină, la rîndul ei, pe cea dintre critica culturală și cea literară. Apropierea lui Maiorescu de fenomenul literar, cel puțin în primele lui studii, observă T. Vianu ca și Vladimir Streinu, se făcea cu interesul cuvenit literaturii „ca o parte importantă a culturii unui popor". De vreme ce literatura e văzută ca element de bază care intră în componența culturii naționale, atunci și limitele acestei literaturi provin din limitele culturii timpului, sau, cum spune T. Vianu, „defectele pe care el le combate în producția literară provin din neajunsurile culturale ale timpului". Atunci, în chip firesc, trebuie să considerăm și critica literară ca aflîndu-se în aceeași relație cu cea culturală, după cum literatura se găsește în relație directă cu cultura poporului nostru. „Cenzura literară"

instituită de Maiorescu prin critica literară practicată de el se înscrie în planul general de ridicare a nivelului cultural [4] ce constituia unul din deziderațele principale ale criticului Maiorescu. Critica sa literară împreună cu cea culturală (prin care înțelegea critica științifică, filologică, didactică, publicistică, teatrală etc.) deschidea o epocă nouă în cultura și literatura română.

Cercetările mai noi dezvoltă ideea integrării criticii literare în cea culturală ca un element necesar înțelegerii politicii culturale maioresciene, la care se referise cîndva Vladimir Streinu. În acest context se situează preocupările lui Florin Mihăilescu prilejuite de istoricul conceptului de critică literară în România. De data aceasta delimitările duc la o mai mare preciziune și claritate, beneficiind, firește, de numeroasele sondaje în concepția culturală a lui Maiorescu, întîlnite într-un număr important de lucrări recente. Criticul amintit înscrie critica literară maioresciană în contextul acelei prea cunoscute teorii a formelor fără fond. După opinia sa, conceptul de critică literară la Titu Maiorescu stă în legătură directă cu critica ce a rezervat-o formelor fără fond ; adică, am spune noi, conceptul de critică literară derivă din cel al criticii culturale sau, mai exact, critica literară se înscrie în contextul celei culturale axată pe combaterea formelor fără fond. „Convingerea fundamentală a lui Maiorescu — scrie criticul amintit — de la care se reclamă întreaga sa acțiune critică, este tocmai aceea că dezvoltarea civilizației și culturii române a început pe o bază greșită, de la o premisă falsă“ [5].

Dar justificarea criticii maioresciene nu o aflăm atît în constatarea existenței împrumuturilor de forme inadecvate de civilizație, cît mai ales în lipsa conștiinței publice că e necesar ca formele respective să aibă un fundament real. El i-a combătut pe cei care „își cred ușoară sarcina de a așeza gintea română pe bazele civilizațiunii și mulți din ei sînt chiar încredințați că această așezare este aproape de a fi terminată. Avem de toate cu îmbelșugare, își închipuiesc ei ; și cînd îi întrebi de literatură, îți citează cifra coalelor înegrite pe fiecare an cu litere române și numărul tipografiilor din București ; cînd le vorbești de știință, îți arată societățile mai mult sau mai puțin academice și programele discursurilor ținute asupra problemelor celor mai grele ale inteligenței omenești ; dacă te

interesezi de arta frumoasă, te duc în muzee, în pinacoteci, îți arată expozițiunea artiștilor în Viață și se laudă cu numărul pînzelor spînzurate pe perete; și dacă, în fine, te îndoiești de libertate, îți prezintă hîrtia pe care e tipărită Constituțiunea română și îți cetesc discursurile și circulările ultimului ministru care s-a întîmplat să fie la putere"[6].

Înainte de orice, Titu Maiorescu a trebuit să justifice necesitatea unei critici culturale dar nu de negare ci restrictive, căci soluția propusă de el va fi limitarea importului de noi forme de civilizație și cultură occidentală pînă la ridicarea fondului la nivelul celor existente. În chip firesc și principiile criticii literare restrictive aveau să derive din cele ale criticii culturale.

Datorită condițiilor de pionierat, dar și fiindcă ne lipsea o tradiție reală a acțiunii criticii concrete, concepția lui Titu Maiorescu asupra criticii s-a caracterizat prin incertitudine. Dedicîndu-se criticii generale, el n-a rămas străin de critica estetică[7] încă din perioada începuturilor sale. Prima referire la critica estetică apare deja din studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, unde scrie la finalul capitolului despre *Condițiunea materială a poeziei*: „O dată această condițiune împlinită, începe tărîmul artelor, posibilitatea frumosului, *critica estetică*, (subl. ns. V. V.) și de aci înainte vin apoi cerințele artistice... După măsura acestor cerințe se dovedește apoi adevăratul poet, și se deosebește chiar și în privința cuvintelor literatura clasică de literatura decadenței. Dar, după cum am văzut, de aceste considerări mai înalte nu s-a tratat în paginile precedente, și nici nu credem oportun a se trata în literatura noastră, prea tînără încă pentru o estetică mai rafinată"[7]. La sfîrșitul celui de al doilea capitol al studiului amintit, Titu Maiorescu face și următorul pas important, căci referirea la eficiența normelor estetice constituie un prilej pentru definirea profilului criticii estetice, raportată, firește, la necesitățile literare ale momentului marcat de anul 1867: „Scopul lor nu este și nu poate fi de a produce poeți; niciodată estetica nu a creat frumosul, precum niciodată logica nu a creat adevărul. Dar scopul lor este de a ne feri de mediocritățile care, fără nici o chemare interioară, pretind a fi poeți, și acest scop îl poate ajunge estetica. Căci asemenea discipline au două mari foloase:

Ele îndeamnă întîi pe acela care are talentul înnăscut, să se perfecționeze în arta sa, deșteptîndu-i atenția asupra multor particularități importante, pe care le-ar fi trecut cu vederea.

Ele contribuie, al doilea, să dea publicului o măsură mai sigură pentru a deosebi adevărul de eroare și frumosul de urît“ [8].

În felul acesta, întreprinzînd încă din 1867 un studiu estetic al poeziei noastre, Maiorescu implica estetica în critica literară ; totodată, critica literară era privită ca o disciplină normativă ce se întemeia pe principii estetice și servea necesitățile practice ale dezvoltării culturii noastre. În concepția sa, bazele criticii literare le constituie știința și adevărul [9], dîndu-i totodată publicului posibilitatea de a deosebi valoarea de nonvaloare.

Ulterior, în articolul *Observări polemice*, revine asupra ideii că e necesară o critică menită să impună criteriul estetic în aprecierea operelor artistice. În această perioadă a începuturilor el își definește critica drept o „sinteză generală în atac“, îndeplinind rolul de îndrumare și apărînd adevărul : „Ușoară sau nu, critica a fost și va rămîne o lucrare necesară în viața publică a unui popor. Înțelegerea răului este o parte a îndreptării.“ Desigur că el se referea atunci deopotrivă la critica literară și la cea culturală. O definire a criticii normative întîlnim în articolul *Răspunsurile Revistei Contemporane*, cu referire, bineînțeles, iarăși la critica culturală și literară : „De la sine nu se îndreptează nimic în capetele unei generațiuni ; căci orice cultură este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenței libere, și datoria de a afla adevărul și de a combate eroarea se impune fără șovăire fiecărui om care nu se mulțumește cu existența sa privată de toate zilele, ci mai are o coardă în sine, ce răsună la fericirea și la nefericirea națiunii din care s-a născut.“

Pentru cunoașterea gîndirii critice maioresciene studiul din 1872 despre *Direcția nouă în poezia și proza română* constituie unul din principalele izvoare, marcînd o etapă nouă în evoluția ei. Și atunci acțiunea sa critică pornea din convingerea că există în viața literară românească o stare anormală ce poate fi corectată pe două căi : prin arătarea anomaliilor și prin încurajarea producțiilor literare autentice. Noua direcție conține, în definiția sa, elementele de bază ce dau speranța unei dezvoltări normale

în viitor ; totodată, prin antiteză, pot fi schițate și caracteristicile direcției vechi : „Noua direcție, în deosebire de cea veche și căzută, se caracterizează prin simțămînt natural, prin adevăr, prin înțelegerea ideilor, ce omenirea întreagă le datorește civilizației apusene și totodată prin păstrarea și chiar accentuarea elementului național“ [10]. Numai raportarea la aceste criterii justifică aprecierea operelor lui Alecsandri și Eminescu ; ele funcționează, însă, și atunci cînd referirea se face la scriitori mărunți, ca Șerbănescu, Bodnărescu, Matilda Cugler. Despre valoarea reală a acestora din urmă nu se poate vorbi decît prin raportare la un element specific criticii istorice, și anume luîndu-se în considerație „mijlocul literar în care le aflăm“ — cu alte cuvinte, starea generală a literaturii noastre abia pornită pe drumul cel bun. O caracterizare a mediului literar contemporan conține în sine, de fapt, și o apreciere valorică, criticul aplicînd de data aceasta metoda criticii restrictive, căci reține unele valori, iar nu pe a celei de negare. El reia acum idei și observații formulate deja în celelalte articole anterioare pe care le-am mai citat : „Intenții politice, afectări sentimentale, limbă forțată, expresii crude sunt încă la ordinea zilei pentru majoritatea scriitorilor noștri de poezii, și sperăm că generația viitoare își va explica cu greu cum cu o formă așa de puțin plăcută și cu un bagaj așa de ușor de idei au îndrăznit atîția contemporani ai noștri să se introducă în literatură. Să nu mai vorbim despre dd. Aricescu, Tăutu, Hasdeu, Bolliac . . . etc. Despre aceștia s-a vorbit destul în singura revistă critică ce a avut-o România, în *Convorbiri literare*“ [11]. Textul citat la urmă a fost redactat în spiritul anterior al criticii de negare, profesată cu deosebire în *Observări polemice*, *Răspunsurile Revistei Contemporane*, *În contra direcției de azi în cultura română*. Dar viziunea critică de ansamblu din *Direcția nouă în poezia și proza română* este cea specifică criticii de afirmare, cu referire specială la M. Eminescu. De aceea observațiile despre neajunsurile ce persistă încă în literatura contemporană nu se raportează decît la scriitorii mărunți dar valoroși, totuși, căci laolaltă se situează deasupra direcției vechi. Altfel spus, în contextul general al criticii de afirmare se practică și o critică restrictivă, destinată unor tendințe greșite ce persistă încă, dar totodată menită să desemneze și forțele ce s-ar putea opune răului. O asemenea critică,

cea restrictivă, se revendică din primul studiu de critică maioresciană, *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*, unde, alături de poeziile respinse, criticul cita și exemple bune, recoltate îndeosebi din tezaurul literaturii populare, din lirica lui Alecsandri și, uneori, a lui Bolintineanu. Dar adevăratul început al afirmării criticii restrictive, cînd cea de negare e aproape abandonată, este marcat de anul 1872, al *Direcției noi în poezia și proza română*. Făgașul nou pe care pornise deja literatura noastră, existența unor opere de prestigiu datorate acelor scriitori ce-i socotea reprezentanții direcției noi, în frunte cu Alecsandri și Eminescu, permiteau renunțarea la critica de negare, al cărei loc îl luase cea restrictivă și, treptat, cea de afirmare. Critica restrictivă avea menirea, la 1872, să stăvilească încercările celor nechemați de a pătrunde în literatura română. Dar menirea criticii generale restrictive nu se limita numai la depistarea nonvalorilor și interzicerea accesului lor în literatură, ci mai trebuia, în același timp, să educe publicul spre a deveni el însuși apt de a respinge nonvalorile. Era o menire valabilă nu pentru toate țările ci numai în acelea unde, ca și la noi, nu se formase încă un public suficient educat, cu gust estetic, în măsură să nu accepte ceea ce nu constituie valoare autentică : „Altundeva societatea este destul de bine organizată pentru a se garanta în contra unor asemenea abnormități, respectul pentru public, respectul în care au știut să se ție jurnalele și curagioasa veghere a unei critice neobosite formează la suprafața vieții intelectuale o pătură destul de puternică pentru a apăsa și menține în întunericul ce li se cuvine acele producte stricăcioase. La noi însă ele se răzlățesc în toată voia și amenință a falsifica judecata publicului și a îneca lucrările cele bune“ [12]. Merită evidențiată convingerea criticului că de la acea dată, 1872, misiunea criticii literare de a forma un public apt să promoveze valorile reale și să le respingă pe cele ce constituiau doar false valori se situa în prim plan și rezulta din restructurarea gîndirii sale critice, cu opțiunea clară pentru critica restrictivă. Aceasta trebuia să fie însă însoțită de critica de afirmare, corespunzătoare evoluției de atunci a literaturii noastre care beneficia deja de existența unor valori certe. Textul ce urmează este caracteristic pentru această fază a gîndirii critice maioresciene, axată în egală măsură pe critica restrictivă și de afirmare :

„De aceea împotrivirea energică în contra direcției false arătate în aceste rînduri ne va părea totdeauna o datorie literară, și încercarea de a pune o stavilă în contra ei atît prin criticarea producerilor rele, cît și prin relevarea scrierilor mai bune, și de a produce un fel de presiune îndestulătoare a opiniei publice în contră-i, va trebui să fie repețită fără obosire și cu puteri unite, pănă cînd va izbuti — presupunînd că va izbuti vreodată" [13]. Practicînd critica generală (restrictivă și de afirmare) Titu Maiorescu o subordonează misiunii de a respinge nonvalorile, dar fără să piardă din vedere necesitatea afirmării celor autentice, cum dealtfel va dovedi în studiile sale ulterioare, începînd cu *Comediile d-lui I. L. Caragiale*.

Ideile de mai sus, pe care le-am extras din *Direcția nouă în poezia și proza română*, vor fi reluate în studiul din 1886 despre *Poeți și critici* care a declanșat polemica cu C. D. Gherea. Autorul însuși atrăgea atenția asupra acestui fapt, prin nota de la începutul articolului din 1886 : „Sunt de-abia 14 ani (acum sunt 36 — în 1908 — n.n. V.V.) de cînd, prin cîteva articole sub numele *Direcția nouă în poezie și proză*, ne-am încercat să arătăm ce trebuie să se ceară de la o mișcare sănătoasă a literaturei române." Evident, din ceea ce scrisese în *Direcția nouă* ... îl interesa cu deosebire orientarea dată atunci literaturii române, îndrumarea ei prin critica de afirmare și cea restrictivă. Studiul despre *Poeți și critici* reia, totodată, ideea speranței justificate, în 1872, că apariția în literatura română a unor scriitori și opere de valoare ce legitimează încrederea în succesul direcției noi, al destinelor ei, lasă să se întrevadă o evoluție literară firească. Bilanțul celor paisprezece ani de activitate literară, cîți s-au scurs din 1872 pînă în 1886, îi permite criticului să formuleze și unele idei cu privire la destinele criticii literare, ceea ce va constitui în cele din urmă punctul principal pentru atacurile ulterioare îndreptate împotriva ideilor sale despre critică, inaugurate de Gherea și continuate pînă nu demult cu puternice note de subiectivism ce au determinat neglijarea în întregime a ceea ce Maiorescu scrisese mai înainte cu privire la critica literară. De fapt, după cum se va vedea în continuare, Titu Maiorescu nu făcea altceva decît să declare încheiată misiunea criticii de negare, ceea ce susținuse indirect și în 1872, și să-i facă loc celei restrictive, practicată, ce-i drept, numai în cazuri

excepţionale, iar critica de afirmare şi recunoaştere a valorilor să transmită o mare parte a sarcinilor ei pe seama valorilor autentice deja existente. Dar iată textul care a constituit obiectul polemicilor :

„În proporţia creşterii acestei mişcări, scade trebuinţa unei critice generale. Din momentul în care *se face* mai bine, acest fapt însuşi este sprijinul cel mai puternic al direcţiei adevărate, *Poeziile* lui Eminescu, *Pastelurile* şi *Ostaşii* lui Alecsandri vor curăţi de la sine atmosfera estetică viţiată de Macedonski, Aricescu, Aron Densusianu etc., etc. *Cuvintele din bătrîni* ale d-lui Hasdeu sunt de la sine lovitura de moarte a dicţionarului Laurian-Massim şi a rătăcirilor filologice de la Tîrnave. Şi aşa mai departe.

Nu e vorbă, apreţierile critice izolate nu vor lipsi şi nu vor trebui să lipsească niciodată dintr-o mişcare intelectuală ... Dar aceste sunt lucrări de amănunte. Sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos, o credem acum ştearsă de la ordinea zilei pentru părţile esenţiale în literatura proprie şi în ştiinţa teoretică. Rămîne încă la ordinea zilei în politică, dar de aceasta nu ne ocupăm aici.

Misiunea criticei — misiune, de altminteri, totdeauna modestă, dar nu fără importanţă în modestia ei — ne pare a fi în momentul de faţă mai mult de a lărgi cercul activităţilor individuale, de a deştepta tinerimea încă prea amorţită de pîcla trecutului şi de a îmbărbăta spiritele spre lucrarea roditoare.

Este cu mult prea îngustă albia curentului celui nou ; în dreapta şi în stînga trebuiesc desfundate alte şiroaie, care să întărească mişcarea principală, mişcarea însăşi trebuie să pătrundă mult mai afund. Fără îndoială, rectificările, mai ales în materie de ştiinţă, nu vor putea lipsi uneori din o apreţiare a operelor celor mai bune ; fără îndoială, în mijlocul unei activităţi critice pentru răspîndirea lucrărilor sănătoase se va simţi pe ici, pe colo şi necesitatea unei loviri directe în contra nulităţilor, care se amestecă fără nici o chemare în ale literaturei : un energic «în laturi !» va trebui, dar, din cînd în cînd să fie rostit în orice mişcare intelectuală.

Însă de aci nu rezultă că ar fi bine să se piardă acum timpul cu o tendinţă critică în contra acelora care au meritul de a reprezenta astăzi însăşi mişcarea cea bună în o parte esenţială a ei“ [14].

Este textul cel mai controversat din întreaga operă critică a lui Titu Maiorescu, oferind, prin formulările lui, posibilitatea unor interpretări variate, căci singura idee ce rămîne neclintită se referă la anularea de către literatura însăși a unui anumit gen de critică literară. Pornind de la replicile lui Gherea, Eugen Lovinescu aprecia că în 1886 Maiorescu „își limita singur activitatea pe care o numim *critică culturală*" iar el o numise *critică generală*. Desigur, atunci nu mai avea nici un rost numai critica culturală, „de principii generale", „legată de începutul unei societăți și al unei culturi", al epocii de tranziție, dar rămînea valabilă critica modernă pe care el n-a mai profesat-o [15].

Dintre toate comentariile mai vechi ale textului împricinat reține cu deosebire atenția cel al lui Vladimir Streinu, prin unele idei ce au stat la baza studiilor cu caracter mai categoric de după aceea. Critica generală despre scăderea trebuinței căreia vorbește Maiorescu în *Poeți și critici*, observă Vladimir Streinu, se leagă istoric de faza copilăriei literaturii noastre. În realitate, criticul junimist se exprima destul de clar, căci, referindu-se la faza amintită, prescria încetarea doar a pedagogiei critice. E greu de stabilit dacă Maiorescu limita astfel întregul rost al criticii doar la „pedagogia critică" iar necesitatea judecării literaturii considerînd că ar dispare odată cu atingerea unei anumite „vîrste", chiar dacă ideea a fost enunțată încă din 1867, cînd scrisese în *O cercetare critică asupra poeziei române*... că există poezii „mai presus de orice critică". Mai degrabă trebuie luată în seamă observația că Maiorescu a folosit cuvintele respective în două sensuri : critică culturală și estetică generală. El nu se referea la necesitatea suspendării „oricărui exercițiu critic", ci doar al criticii de negare, păstrîndu-și în continuare valabilitatea principiile estetice pe care le așezase la temelia progresului literar. Precizînd că nu vor lipsi „aprețierile critice izolate", adică cele referitoare „la cîte o operă în parte și nu la directivele cele mari ale literaturii", Maiorescu recunoștea, după opinia lui Vladimir Streinu, valabilitatea *criticii aplicate*, a comentariului literar favorabil [16], sau, cum am spune noi, *a criticii de afirmare*. Astfel stînd lucrurile, se poate conchide că fraza amintită „nu interzice în nici un chip exercițiul critic dincolo de emanciparea culturii". Critica nu se limitează, în concepția lui Maiorescu, doar „la vîrsta necoaptă a unei culturi" ; ea are o

funcție permanentă, iar odată cu depășirea fazei „copilăriei" de către literatură i se anulează sau i se limitează doar rolul pedagogic, funcția de negare și de susținere a unor principii estetice la care se raportează nonvalorile [17]. Ideea lui Vladimir Streinu a fost preluată recent de Florin Mihăilescu care leagă afirmația lui Maiorescu despre inactualitatea criticii din momentul respectiv de proclamarea mai întîi a „timpului acțiunii sale generale". Propunerea criticului, spre a clarifica dacă Maiorescu a manifestat sau nu încredere în disciplina inaugurată de el însuși, este ca textele respective să fie înțelese „în spiritul iar nu în literalitatea lor". Aceasta deoarece Maiorescu operează cu două noțiuni de critică : culturală (mai extinsă) și de analiză (mai limitată), ultima fiind destinată operelor individuale [18]. Admițînd „rectificările", necesitatea uneori a unei „loviri directe în contra nulităților", dar fără să mai aibă valoarea unei tendințe critice „contra acelora care au meritul de a reprezenta astăzi însăși mișcarea cea bună în o parte esențială a ei", Maiorescu recunoștea, cu toate aceste rezerve, legitimitatea criticii. Vorbind despre încheierea misiunii criticii generale normative, de orientare, el se referea, mai degrabă, prin precizările amintite, la diminuarea acesteia paralel cu menținerea criticii axiologice și aplicate [19]. Ideea reapare într-o formulare mai nuanțată și mai categorică la Eugen Todoran. Textul maiorescian în care se vorbește despre faptul că „în dreapta și în stînga trebuiesc desfundate alte șiroaie care să întărească mișcarea principală, mișcarea însăși trebuie să pătrundă mult mai adînc", îi prilejuiește istoricului literar observația că ar fi vorba de fapt despre pledoaria pentru „drumurile criticii analitice" aplicată de Maiorescu cu „adîncimea teoretică pentru o *interpretare* a operelor unor scriitori" ca I. L. Caragiale și M. Eminescu. Mai degrabă trebuie înțeles întregul text maiorescian ca o susținere a ideii că literatura care *se face* este în afara criticii generale iar nu a celei analitice [20]. Inițiativa de a invita la o nouă lectură a textului maiorescian îi aparține lui Nicolae Manolescu care observa încă din 1870 că Maiorescu nu se referea la critică în general, ci doar la „critica generală și negativă" chiar și în faza așa-zisei critici culturale, după cum se poate observa încă din studiile *O cercetare critică . . .* și *Observări polemice*. Această critică generală și negativă va fi numită în *Poeți și critici* «sinteza generală în atac».

„Pe scurt, conchide N. Manolescu, controversatul text maiorescian nu are în vedere condiţia criticii şi nu pretinde renunţarea la critică ; Maiorescu însuşi n-a renunţat“ [21].

Revenind la precizările introductive ale textului din *Poeţi şi critici* atît de mult controversat, reamintim necesitatea de a distinge etapele criticii de negare, a celei restrictive şi de afirmare, cu precizarea că numai prima era considerată încheiată, iar a doua continua să funcţioneze odată cu cea din urmă. Structurarea de către Maiorescu a conceptului de critică literară în funcţie de cel al criticii culturale a fost o necesitate dictată de faza începuturilor literaturii române. C. Dobrogeanu-Gherea, care acceptase şi el teza formelor fără fond, n-a remarcat această circumscriere a criticii literare în sfera celei culturale, de unde şi posibilitatea unor interpretări eronate. Principala cauză a caracterului limitat ce-l au replicile sale la *Poeţi şi critici* o constituie însă faptul că Maiorescu nu şi-a expus concepţia critică în studii anume ; ea poate fi reconstituită din cuprinsul mai multor articole care nu fuseseră încă strînse în volum în 1886 şi, deci, este puţin probabilă cunoaşterea lor de către Gherea. În *Poeţi şi critici* referindu-se la trebuinţa unei critici sporadice şi neprecizînd sensurile „sintezei generale în atac“, adică ale criticii de negare, l-a pus pe Gherea în situaţia de a-şi limita obiecţiile doar la acest articol şi să identifice critica culturală cu orice critică. Reconstituirea ulterioară a gîndirii critice maioresciene şi precizările mai noi referitoare la sensurile unor termeni din *Poeţi şi critici* oferă posibilitatea altor concluzii cu privire la dezbaterea lui Gherea, diminuîndu-i importanţa exagerată ce i-o acordase Lovinescu printr-o comparaţie incompletă şi inexactă cu sistemul critic maiorescian. Rediscutarea din această perspectivă a polemicii stîrnită de articolul *Poeţi şi critici* nu diminuează contribuţia lui Gherea, ci o aşează doar la proporţiile ei reale.

Replica lui C. Dobrogeanu-Gherea avea să fie dată abia după doi ani, obiectivul ei fiind nu numai articolul lui Titu Maiorescu, dar şi starea generală a criticii literare româneşti, sau, mai precis, „metoda veche greşită“, care-i călăuzea pe critici, impusă, se înţelege, de Titu Maiorescu. Critica noastră, inclusiv cea a lui Maiorescu, observa Gherea în studiul său polemic *Asupra criticei*, este nepotrivită cu stadiul actual al literaturii române, care cere una nouă, modernă. Ceea ce consideră că merită

să fie abandonată nu e critica în general, ci critica veche, judecătorească: „Această direcţie (a criticii române, deci nu numai a lui T. Maiorescu — n.n. V. V.) nu este a criticei moderne, ci a criticei care a fost în Franţa la începutul veacului. Critica se credea pe atunci judecător chemat a judeca pe scriitori şi operele lor. Critica dădea sentinţe, împărţea titluri: cutare operă e bună, cutare rea; cutare magistrală, sublimă, genială; cutare stupidă etc. Bineînţeles că în astfel de împrejurări critica trebuia să ajungă un judecător părtinitor şi aducător de întuneric şi zavistie în literatură“ [22]. Consideraţiile lui Gherea vizau critica numită *judecătorească* şi arbitrară, deoarece prin stabilirea unor reguli, a unor legi de care să se ţină seama cînd se scriu operele literare, ea nu făcea altceva decît, cu ajutorul lor, să ţină „ca-ntr-un corset strîmt literatura, sugrumînd-o“. Prin analogie, critica lui Maiorescu era identificată cu cea de tip clasic şi calificată cu un termen comun: *judecătorească*. Textul respectiv a fost adnotat de T. Maiorescu cu un semn de întrebare şi cu „Nb.“ pe volumul de *Studii critice* pe care i-l oferise C. D. Gherea. Sensul adnotării ar fi acela că nu nega caracterul clasic al criticii sale, dar, în schimb, nici nu putea admite că acest gen de critică ar sugruma literatura [23].

C. D. Gherea nu s-a rezumat doar la a-i atribui lui T. Maiorescu aceleaşi limite ale criticii de tip clasicist, căci în continuare s-a referit şi la asaltul romantismului împotriva clasicismului, dirijat de V. Hugo, a cărui critică nu-şi mai propunea să urmărească respectarea sau nu a regulelor prestabilite. Aceasta era o critică fără reguli, norme sau legi, o *critică arbitrară*. În „sistemul“ ei valoarea era determinată prin comparaţie: dacă voiai să arăţi că opera constituie o valoare certă, o comparai cu una mediocră, iar dacă urmăreai s-o cataloghezi ca nonvaloare, termenul de comparaţie era creaţia unui geniu. Prodănescu sau Shakespeare fiind cei doi termeni de comparaţie, criticul putea decide cum voia asupra operei, comparînd-o cu unul sau cu altul dintre numele amintite. T. Maiorescu recomanda, în cele din urmă, acest gen de critică, de vreme ce afirmase că existenţa unor valori ca Alecsandri şi Eminescu înlătură de la sine nonvalorile. El considera încheiată misiunea criticii judecătoreşti, căreia urma să-i ia locul cea arbitrară, de tip romantic. Dezacordul lui C. D. Gherea viza deopotrivă critica de tip clasic ca

şi pe cea de tip romantic, afirmînd că ultima n-o poate înlocui pe cea dintîi, ci locul ambelor va fi luat de critica modernă, analitică. Principial aproba concluzia lui Maiorescu din *Poeţi şi critici*, potrivit căreia nu-şi mai avea rostul critica generală, dar nu admitea dispariţia oricărei critici în general. Într-adevăr, afirma el, critica generală a fost o etapă necesară şi meritul lui Maiorescu de a fi practicat-o cu consecvenţă e incontestabil, dar misiunea acestui gen de critică fiind încheiată, urmează să-i ia locul o nouă critică, modernă, analitică : „Repetăm, d-l Maiorescu are dreptate. Chiar articolul critic din urmă al d-sale arată că critica, cum se făcea înainte, şi-a trăit traiul. Dar lipsind critica judecătorească, nu va rămîne nimica în locul ei ? D-l Maiorescu nu ne spune nimic, nici măcar nu face vreo aluzie că ar fi existînd o critică modernă care nu numai că nu piere îndată ce literatura se dezvoltă, dar, dimpotrivă, ajunge tot mai puternică. Nu cunoaşte oare d-l Maiorescu o astfel de critică ? Ori o cunoaşte dar nu o primeşte, nu socoate de trebuinţă să vorbească de dînsa, pentru că pe orizontul nostru literar nu vede oameni destul de destoinici pentru a o face. Nu ştim care e pricina, dar e neîndoios că d-l Maiorescu nu pomeneşte cîtuşi de puţin despre acest fel nou de critică“ [24].

După cum am anticipat deja, Gherea nu înţelegea acelaşi lucru cu Maiorescu prin acea *critică generală* a cărei misiune trebuia să înceteze, potrivit opiniei criticului junimist. O revenire la textul în care Gherea rezumă ideile lui Maiorescu din *Poeţi şi critici* dovedeşte fără putinţă de tăgadă că de fapt criticul socialist se referea la critica literară iar nu la cea culturală. Pe de altă parte, el nu făcea distincţia între critica restrictivă, promovată cu deosebire din 1872 şi referindu-se la literatură, şi critica de negare, dominantă pînă la acea dată şi circumscrisă criticii culturale. În timp ce Maiorescu se referea la acest gen de critică (culturală şi literară de negare), Gherea vorbea despre cea restrictivă pe care o confunda cu critica negativă. El omisese, voit sau nu, în rezumatul ideilor lui Maiorescu, o indicaţie din care reiese clar că acesta se referise şi la critica culturală, deoarece nu numai poeziile lui Eminescu şi ale lui Alecsandri „vor curăţi de la sine atmosfera estetică“, ci şi o lucrare filologică : „*Cuvintele din bătrîni* ale d-lui Hasdeu sunt de la sine lovitura de moarte a dic-

ționarului Laurian-Massim și a rătăcirilor filologice de la Tîrnave".

Gherea, ca și majoritatea criticilor de mai tîrziu, au judecat global critica maioresciană. Precizările mai noi au adus clarificările necesare: odată, critica literară maioresciană are înțelesul de *critică generală a societății românești*, „în strictă conexiune cu critica sa filologică, istorică, politico-socială etc.", a doua oară are sensul de critică literară propriu-zisă, ce se aplică fenomenului artistic [25]. Dacă rămînem la aceste două sensuri și le raportăm la textul lui Gherea cu indicarea omisiunii la care ne-am referit anterior, reiese că Maiorescu avea în vedere încetarea misiunii criticii literare ca o critică generală a societății românești, în timp ce Gherea credea că se referise la cel de al doilea sens, de critică literară propriu-zisă, cu aplicare numai la fenomenul artistic. Menținerea ulterioară a confuziei amintite s-a datorat comentariilor sentențioase ale lui Eugen Lovinescu care vorbea doar despre o critică *culturală* la Maiorescu, identificată total cu *critica generală* ce exclude ideea cercetării operei literare, deci a criticii analitice [26].

Adausul lui Maiorescu referitor la „aprețierile critice izolate", prin care înțelegea, desigur, critica aplicată, demonstrează că, într-adevăr, critica luată în cel de al doilea sens își menținea valabilitatea. Obiecția lui Gherea trebuia atunci să se limiteze doar la afirmația că literatura de valoare existentă ar fi singură în măsură să facă față sarcinilor criticii restrictive, după încetarea criticii negative. Dar indicațiile prea generale și cam vagi despre critica literară propriu-zisă, ca o critică aplicată (pe care o va ilustra în anul următor, cu studiul despre *Comediile d-lui Caragiale*) erau o dovadă a lipsei de înțelegere aprofundată a acesteia și chiar de gîndire a ei într-un sistem, ceea ce justifică intervenția promptă a lui C. D. Gherea. Cu aceasta se încheia polemica propriu-zisă privitoare la istoricitatea criticii de negare și la necesitatea adoptării unei noi critici, moderne, analitice. Opțiunea lui Gherea pentru critica nouă trebuia să fie justificată prin descrierea acesteia, ceea ce face ca în continuare studiul *Asupra criticei* să piardă considerabil din caracterul lui polemic și să dobîndească aspectul unei dezbateri literare, al unei teorii a criticii moderne. Din acest moment, polemistul se

orientează cu precădere spre expunerea detaliată a metodologiei criticii noi, iar revenirile la confruntarea directă cu reprezentantul criticii „judecătorești", adică normative, sînt cu totul sporadice și reduse ca proporție. Caracterul polemic al studiului lui Gherea i-a determinat pe cercetători să procedeze la interpretarea tezelor estetice și critice ale lui Gherea ca elemente definitorii, reprezentative pentru opoziția dintre ideologia literară junimistă și cea creată în cadrul grupării de la *Contemporanul*. Ideea antinomiei dintre cele două direcții este socotită și de Z. Ornea ca fiind „în liniile ei esențiale totală și categorică", iar caracterul acesta iese cel mai mult în evidență în legătură cu *metodologia critică*, situîndu-i pe cei doi reprezentanți principali și pe adepții lor pe poziții diametral opuse. Totuși, Z. Ornea se detașează, în cele din urmă, de cei care susțin ideea antinomiei celor două metode critice, afirmînd că în acest domeniu se poate constata *„un proces de complinire* dintre critica generală de directivă (practicată de Maiorescu) și cea modernă, analitică (inaugurată de Gherea)" [27].

În faza inițială, marcată de studiul *Asupra criticei*, C. Dobrogeanu-Gherea îi opunea metodologiei criticii generale, normative, de tip maiorescian, o metodă nouă, caracteristică criticii moderne, deterministe. Autoritatea noii metode era incontestabilă, datorită aplicării ei în cadrul unor studii de prestigiu european. Expunerea lui Gherea consacrată metodologiei criticii moderne debuta cu o constatare generală în care era inclus și enunțul principalei trăsături caracteristice a acesteia : noua critică privește opera literară „ca un product" ce se analizează după metoda științelor naturale, „căutînd pricinile ce i-au dat naștere" [28]. El citează rînd pe rînd (fără să urmărească vreo ierarhizare valorică sau preferențială) numele celor ce reprezentau atunci pe plan european critica modernă : Brandès, Taine, Hennequin, Guyau, Zola, Sainte-Beuve. Tezele lor sînt invocate în contexte diferite, dar, independent de acestea, se conturează cu precizie ideea căutării unei formule proprii, a unei metode critice proprii, bazată pe concepția deterministă a materialismului istoric marxist. Pentru înțelegerea sistemului critic gherist bazat pe metodologia criticii moderne europene și pe materialismul istoric, capătă o importanță anume cunoașterea felului cum a înțeles să adopte metoda criticii noi și a filierei de

receptare a unor idei. El nu s-a orientat direct spre cel ce era socotit iniţiatorul criticii moderne, Sainte-Beuve, ci i-a frecventat mai întîi pe Taine, Brunetière, Brandès, care-i ofereau posibilitatea ca în acea fază incipientă a criticii româneşti să-i opună celei vechi, normative, una ştiinţifică, bazată pe alte principii şi directive. La aceasta se adaugă şi faptul că în perioada polemicii dintre Maiorescu şi Gherea, critica literară din Occident nu mai era dominată de Sainte-Beuve, ci de Taine, Brunetière şi Brandès. Dar toate aceste direcţii ale criticii literare moderne coboară din Sainte-Beuve. Preferinţa pentru Hippolitte Taine, atît la Gherea cît şi la alţi critici români, se explică prin aceea că discipolul lui Sainte-Beuve se potrivea mai mult cu necesitatea de a opune criticii vechi reguli şi principii noi menite să abordeze opera literară în spirit ştiinţific [29]. Apropierea de Taine n-a exclus însă cunoaşterea aprofundată şi preţuirea lui Sainte-Beuve de către Gherea, care-l cita adesea, iar în 1895 declara deschis că-l preţuieşte pentru contribuţia sa la impulsionarea procesului de trecere de la romantism la realism şi îndeosebi fiindcă stabilise legături cauzale între personalitatea umană şi cea artistică a creatorului, pentru că raportase opera la biografia artistului, la epoca şi societatea unde s-a născut, confruntînd-o întotdeauna cu datele realităţii. Cercetările datorate lui T. Vîrgolici au demonstrat cunoaşterea timpurie a operei lui Sainte-Beuve în România, dar pătrunderea tîrzie a ideilor sale în critica noastră, din pricina a o serie de factori, mai ales a particularităţilor dezvoltării literaturii române. Însuşi procesul de formare a literaturii române cerea o critică normativă, generală, aşa cum dealtfel s-a şi manifestat ea de la Heliade Rădulescu pînă la Titu Maiorescu [30]. Dar, în ciuda predominării criticii normative pînă spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, au apărut, totuşi, tendinţe vizibile de detaşare, manifestări ale receptivităţii faţă de modalităţile criticii moderne europene, avînd la origine noua critică inaugurată de Sainte-Beuve.

Criticul francez introduce perspectiva biografică în studiul literaturii, manifestînd un interes exagerat pentru biografie, în al cărei studiu recomanda să se ţină seama de ereditatea, mediul ambiant, educaţia şi experienţa de viaţă a autorului. În unele studii a exagerat însă în aşa măsură, încît cercetarea biografiei devenea identică

cu critica [31]. Mircea Martin respinge părerea comună potrivit căreia metoda lui Sainte-Beuve ar consta în explicarea operei prin om „și că tot aici s-ar afla și eroarea sa". Reconstituirea istorică și biografică nu sînt pentru el mijloace sau etape intermediare ale analizei operei, ci, mai degrabă, ele „se confundă cu însăși critica lui, cu scopul ei ultim, căreia și analiza operei îi este subordonată ... Greșit nu e faptul că explică opera prin biografie, ci faptul că îl interesează biografia mai mult decît opera" [32]. Remarca lui Mircea Martin devine cu atît mai importantă cu cît se raportează la specificul receptării metodei Sainte-beuviene de către Gherea în însuși studiul de explicare a metodei sale critice, unde el elimină eroarea criticului francez, interesîndu-l cu deosebire opera explicată și prin biografie, iar nu biografia mai mult decît opera. Mai mult decît metoda biografică pe C. Dobrogeanu-Gherea l-a atras caracterul istoric și psihologic al criticii lui Sainte-Beuve, acest mod de receptare fiind favorizat de existența mai veche în critica românească a ecourilor din gîndirea criticului francez. În cazul lui Gherea nu avem a face cu o receptare oarecare, cu un împrumut obișnuit, direct din sistemul criticii lui Sainte-Beuve, de vreme ce ideile lui se situează într-o gîndire personală, alături de ale altor critici europeni ; în studiul *Asupra criticii*, Gherea angajează o dezbatere referitoare la metodologia criticii literare moderne expunînd, odată cu principiile lui Sainte-Beuve, și pe cele ce emană de la alți critici europeni descendenți din școala sa. Din întreaga gîndire critică modernă Gherea preia în primul rînd ideea *determinismului*. El privește opera literară „ca un product" și consideră că în analiza acesteia se are în vedere modelul științelor naturale, „căutînd pricinile ce i-au dat naștere". Înainte de orice, critica literară stabilește legătura cauzală dintre operă și artist : „Cînd critica are înainte o operă literară, se întreabă care e pricina ei cea mai apropiată. Bineînțeles, această pricină este artistul, creatorul operei, deci cea dintîi grijă a criticei este de a statornici o legătură de cauză între opera artistică și artistul creator". Principiul determinismului, de esență taineană dar gîndit de Gherea în spiritul materialismului istoric, situat la începutul expunerii concepției sale critice, este susținut în continuare cu elemente de origine sainte-beuveană. Se referă, de pildă, la metoda biografică, indicînd și necesitatea

de a studia în contextul general al biografiei artistului temperamentul, psihicul acestuia : „Critica, analizînd viaţa artistului, sufletul lui, ne explică de ce şi cum a făcut el această operă artistică, ne arată cum, luînd în seamă temperamentul artistului, psihicul lui, opera artistică a trebuit să fie tocmai aşa cum este şi nu altfel ; ne explică pricinile cari au hotărît caracterul operei artistice, sau, cum am zis, arată legătura între artist şi creaţiunea sa“ [33]. Atunci cînd îşi propune să-şi îndeplinească prima ei misiune — „de a statornici legătura între artist şi operă“ — critica procedează în mod necesar la analiza psihicului artistului ; iar sufletul unui artist e mai important, mai interesant şi mai instructiv decît al omului obişnuit, fiindcă în el „se oglindeşte mai bine epoca în toată complexitatea ei“. Metoda sainte-beuveană a analizei psihicului artistului în vederea explicării operei îi călăuzeşte şi operaţia imediat următoare, menită să stabilească legătura între operă şi poporul căruia îi aparţine creatorul ei : „... criticul trebuie să analizeze psihicul artistului pentru a explica opera lui ; însă această stare psihică e pricinuită, atîrnă de psihicul cercului în care se învîrteşte artistul, de al poporului din care face parte ; deci, după ce am aflat legătura între opera artistică şi între artist, trebuie să aflăm şi legătura între opera artistică şi poporul din care face parte artistul. Alături deci de analiza psihică a unui ins, critica face şi analiza unui popor. Mai departe, psihologia unui popor atîrnă de mediul natural în care trăieşte poporul, atîrnă în mare parte de întocmirile politico-sociale ale acestui popor, deci trebuie de aflat legătura dintre opera artistică şi mediul natural şi social în care trăieşte artistul“ [34]. Tocmai în această ultimă parte a expunerii elementului psihologic din concepţia criticii sale, prin raportarea condiţională a psihologiei artistului la mediul atît natural cît şi *social*, Gherea imprimă metodologiei sale critice de inspiraţie sainte-beuveană o direcţie proprie, căci înţelege determinismul social în spiritul materialismului istoric marxist.

În această fază de definire a metodologiei critice proprii se stabileşte, de fapt, şi deosebirea esenţială dintre gîndirea critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea şi cea a lui Titu Maiorescu. În timp ce Titu Maiorescu rămînea adeptul criticii normative („judecătoreşti“), căci *raporta opera*

la un cod de reguli, C. D. Gherea se situa de partea metodei critice sainte-beuveane, fiindcă *raporta opera la om.*

Dar Gherea dovedeşte suficientă supleţe şi prudenţă în recomandarea unei metode critice, cîtă vreme nu se opreşte exclusiv la cea a lui Sainte-Beuve, ci indică şi metoda discipolului său, H. Taine. Potrivit indicaţiilor oferite de autorul *Istoriei literaturii engleze*, există şi o a doua cale în analiza operei : mai întîi se fac investigaţii în mediul natural şi social, iar apoi se explică opera în funcţie de acestea. Putem, afirmă Gherea, „după exemplul dat de Taine, să plecăm de la rasa, naţiunea din care face parte poetul, să analizăm mai întîi poporul, ţara în care s-a născut el, pentru ca să definim toate condiţiunile cari au influenţat asupra lui, pe urmă să trecem la poet, la analiza lui psihică şi apoi la operă ; cu alte cuvinte, în loc de a ne ridica cu analiza de la opera poetului pînă la mijlocul natural şi social, să ne coborîm de la mijlocul natural şi social pînă la opera artistică. Drept pildă despre o astfel de lucrare putem lua monumentala operă a lui Taine *Istoria literaturii engleze*". Acum insistă asupra ideii determinismului expunînd-o aşa cum o gîndea Taine, socotind societatea, naţiunea ca produs al „mijlocului natural şi al rasei", poetul ca produs al naţiunii, iar opera literară ca produs al poetului ; drept urmare firească şi analiza operei literare „trebuie începută de la factorul, de la cauza primă", adică de la mediu.

În adnotaţiile sale pe marginea textului în care Gherea schiţează metoda lui Taine, T. Maiorescu scria *„istorie, nu critică"*, ceea ce însemnează că el înţelegea critica lui Gherea ca fiind o *critică istorică*, pe care o respingea, ca adept al *criticii estetice*. C. Georgiade comenta adnotaţia amintită în sensul unei diferenţieri făcută de Titu Maiorescu între istoriografia şi critica literară [35], mai cu seamă că metoda indicată de Taine fusese aplicată la o lucrare de istoriografie iar nu de critică literară. Remarca lui Titu Maiorescu are însă sensul amintit de noi — consideră că e o critică istorică iar nu estetică — deoarece nu face nici un fel de observaţii privitoare la rezervele lui Gherea faţă de metoda lui Taine, întîlnite atît în textul propriu-zis cît şi în nota de la subsolul paginii. Criticul socialist observa că această cale propusă de Taine, inversă faţă de cea a lui Sainte-Beuve, „e prea vastă, prea puţin sigură", dar nu-i poate fi negată valabilitatea, după cum

procedaseră Brandès, Hennequin, Guyau, cîtă vreme „duce la același rezultat“. Ultima precizare îi indica lui Maiorescu faptul că ambele căi sînt în esență tot cele ale criticii istorice, deci opuse criticii estetice și, ca urmare, deopotrivă demne de respingere. Gherea cunoștea temeinic obiecțiile criticilor europeni (Hennequin, Guyau, Brandès) și le socotea justificate doar în măsura în care se ridicau „contra exagerațiilor teoriei lui Taine“, dar nu putea admite extrema cealaltă, cînd mediul era situat în raport de dependență față cu eroul, omul, artistul. Cu alte cuvinte, respingînd exagerările, trebuia păstrată ideea artistului ca produs al mediului social. Taine a fost acela care a propus ca opera literară să nu mai fie privită independent, ci ca un produs, așa cum în științele naturale Darwin aplicase determinismul. Critica se apropia astfel de științele exacte. Să ne reamintim că începutul studiului *Asupra criticei* era făcut de C. D. Gherea tocmai cu această idee de proveniență taineană. În *Istoria literaturii engleze* (introducere) și în *Filozofia artei*, Taine explica atît procesul de determinare cît și factorii determinanți. Arta era pentru el un mijloc de a studia modul de a simți și a gîndi al individului, determinat de trei factori : rasa, mediul și momentul. Limitele lui Taine sînt evidente ; el concepea mediul larg și vag, ca un conglomerat de împrejurări geografice, politice, sociale. Factorul social era pus pe același plan cu cel climatic sau politic, societatea fiind concepută omogen și nediferențiat. Din construcția estetică și istorico-literară a lui Taine a rezistat *ideea de determinare*, raportul stabilit între literatură și forțele istorice care o determină ; de asemenea, s-a menținut introducerea ideii de legitate în estetică și în istoria literară [36]. În ultima instanță, tocmai aceste elemente au fost preluate și de C. Dobrogeanu-Gherea. Atît la început cît și mai tîrziu, Gherea elimină din metodologia criticii sale de inspirație taineană anumite idei exagerate. Cunoștințele sale sociologice, mai exact, contactul cu determinismul social din operele unor premarxiști și chiar ale lui Marx i-au permis să înțeleagă și să explice într-un chip diferențiat noua critică, elementul esențial fiind la el raportul dintre artă și societate. Gherea înlătură paralelismul dintre estetică și biologie, noțiunile de *rasă*, *mediu* și *moment*, înlocuindu-le cu apartenența socială, națională și istorică. Critica sa devine critică explicativă care stabilește într-o primă

etapă raportul dintre operă și realitate iar în următoarea își propune să stabilească influența operei asupra vieții sociale.

„Pînă acum, rezumă el cele spuse cu prilejul descrierii celor două căi ale metodei sale critice — beuveaneană și taineană — am vorbit despre înrîurirea mijlocului social asupra creațiunei literare și de stabilirea legăturei între mijlocul natural și social, între poet și creațiunea artistică. Dar odată opera artistică creată, ea la rîndul ei are influență asupra mijlocului social în care a fost creată.

De aici decurge a doua datorie a criticului, nu mai puțin însemnată. Considerînd opera artistică ca un fapt împlinit, critica o analizează ca atare... critica va trebui acum să caute ce anume icoane, ce idei, ce idealuri sociale și morale sunt întrupate în opera artistului, ce simțăminte au condus mîna artistului ? Cari sînt acele sentimente ce s-au întrupat în opera lui și cari sunt idealurile, simțurile ce ne va excita și sugera opera artistică, într-un cuvînt, care e tendința socială și morală a operei artistice ? Ce influență socială și morală e menită să aibă, ce înrîurire educătoare va avea ea ?“ [37]. Sintetizînd, în cele din urmă, întrebările la care trebuie să răspundă critica literară, C. Dobrogeanu-Gherea indică atît obiectivele criticii cît și căile pe care trebuie să le parcurgă spre a le rezolva, adică descrie metodologia criticii raportată la funcțiile și sarcinile ei :

„Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră : de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cît de sigură și de vastă va fi acea influență și în sfîrșit prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră ?“ [38]

Acestea ar fi, prin urmare, întrebările la care trebuie să răspundă critica „științifică“ sau „modernă“, cum o numea autorul. Construcția întreagă era rezultatul firesc al concepției deterministe despre opera literară. Limitele metodei critice propuse de Gherea se cuvine să fie semnalate, dar la proporția lor reală, eliminînd obiecțiile neîntemeiate ale unora dintre adversarii săi contemporani. Înainte de toate o precizare : întrebarea „cît de vastă și de sigură“ va fi influența exercitată de opera literară poate fi socotită ca parte integrantă a celei de a doua, contopindu-se cu ea (ce influență exercită opera). Propunînd criticii să

rezolve doar trei probleme (de fapt două — după cum am precizat) metoda critică a lui Gherea se dovedea limitată. Cerințele formulate de el exprimau, în schimb, ideea legăturii dintre operă și realitățile sociale, opunîndu-se categoric opticii metafizice a separării lor [39].

Ocupîndu-se după această dată de critica operelor, a fenomenelor și a curentelor literare, Gherea va fi credincios metodei teoretice expuse anterior dar aproape numai primelor două puncte ; cel de al patrulea — „prin ce mijloace lucrează creațiunea asupra noastră" — adică mijloacele artistice propriu-zise, nu va forma axa criticii sale literare. Limitarea o întîlnim atît la el cît și la alți critici marxiști contemporani (Lafargue, Mehring, Plehanov), chiar dacă nu în aceeași măsură. Dealtfel, determinismul ca atare e limitat în posibilitatea formulăriii unor concluzii cuprinzătoare, totalitare despre personalitatea artistică a unui scriitor. Ca metodă, el ne dă posibilitatea explicării *naturii* unui scriitor dar nu și a *valorii* lui. Există și o zonă inexplicabilă a artei, ceea ce G. Călinescu numea *inefabil*, care n-o poate admite critica deterministă, preocupată să explice totul, să afle sensurile cauzalității în opera literară [40]. Gîndirea critică a timpului nu depășise o anumită fază în interpretarea operei, iar ea va exercita influență și asupra lui Gherea. În esență, metodologia criticii gheriste se opune, voit, celei maioresciene de tip metafizic. Convingerea lui Gherea era că numai aplicînd metodologia criticii sale științifice se poate realiza o analiză bună, cîtă vreme, dacă se recurge tot la critica veche, „judecătorească", rezultatele sînt nesatisfăcătoare. Revenind, deci, la ideea opoziției dintre critica științifică și cea metafizică, „judecătorească", Gherea încearcă mai întîi o separare a sensului „științifică" față de „metafizică". Dar delimitarea se produce nu numai între sine și critica reprezentată de Maiorescu, ci și între el și modelele de la care a pornit. Încrederea în știință nu-l poate face să nu vadă diferența dintre critică (ca știință) și științele exacte ; „Cînd zicem critică științifică suntem departe de a crede că critica a ajuns știință pozitivă . . . În critica literară nu putem încă avea legi nestrămutate, teoreme tot așa de lămurite ca în geometrie, cum nu avem nici în sociologie . . . critica literară tinde a ajunge cu totul exactă și științifică, dar e încă departe, foarte departe de acest ideal și acum intuiția ajută pe critic mai mult decît știința" [41]. Carac-

terul *științific* al criticii gheriste se datora faptului că autorul ei „își întemeia judecățile de evaluare pe elemente provenite din discipline cu statut științific recunoscut, ca istoria, psihologia, sociologia, filozofia", concepția sa critică originală se baza pe *cele mai noi cuceriri* ale timpului „în domeniul esteticii și al filozofiei artei", [42] dovedind că-și însușise creator ideile criticii moderne europene.

În același timp, el depășea limitele pozitivismului în critica literară, așa cum fusese gîndit și instituit de Taine, deoarece nu mai interpreta fenomenul artistic exclusiv din perspectiva biologismului, prin dependența de rasă, și nici al celorlalte științe. În cele din urmă, pentru C. Dobrogeanu-Gherea cunoștințele psihologice, sociologice, politice, precum și altele despre mediul în care a creat artistul nu pot fi ierarhizate, analizate, folosite pentru explicarea operei decît dacă criticul are tact, talent și inspirație, așa încît „intuiția joacă rol cumpănitor în critica estetică". Acum C. Dobrogeanu-Gherea formulează ideea caracterului științific și totodată artistic al criticii literare asupra căreia va reveni în următoarele studii cu precizări mai detaliate. Critica modernă, scria Gherea în *Asupra criticei*, tinde a fi din ce în ce mai științifică ; dar critica, întocmai ca și arta, n-a ajuns încă a fi știință, și unui critic i se cere intuiție, inspirație, un talent deosebit, înnăscut, ca și artistului" [43]. Preocuparea sa în legătură cu definirea actului critic sub aspectul specificității lui, pentru precizările necesare cu privire la conceptul de critică, socotită ca știință și artă totodată, pornea tot de la niște sugestii ale lui Sainte-Beuve ; criticul francez a fost primul care a emis ideea criticii ca artă, ca operă de creație ce are însușiri specifice beletristicii. În *Portraits littèraires* și în *Causeries du Lundi* se pronunțase mai categoric în această privință, socotind critica drept *o invenție și o creație continuă.*

Într-un anume fel, prin considerarea intuiției, a talentului ca elemente esențiale în critica literară, Gherea se apropia de critica estetică, dar nu de cea specific maioresciană. Prevăzînd acest lucru, a intervenit, tot în *Asupra criticei*, cu precizările de rigoare ; astfel, considera că principalul element care permite menținerea deosebirii de fond între critica modernă și cea veche, metafizică este faptul că prima așează la temelia ei știința, așa încît, în

cele din urmă, se deosebeşte de critica judecătorească „prin metodă, prin scop, prin tot“ [44].

În sfîrşit, prin consideraţiile sale finale cu privire la relaţia dintre critică şi dezvoltarea societăţii, a literaturii, Gherea revenea la o problemă ce constituise obiectul polemicii sale cu Maiorescu — era replica dată criticului junimist, care susţinuse că pe măsură ce literatura se desprinde de faza copilăriei, scade şi trebuinţa criticii. Dar aici trebuie din nou să ne întoarcem la o precizare anterioară privitoare la diferenţa dintre ceea ce înţelegea Maiorescu prin încetarea misiunii criticii generale şi sensul receptat de Gherea. În timp ce criticul junimist se referea la încetarea criticii de negare, Gherea considera că ar fi vorba despre critica numită de el judecătorească, adică normativă. Referindu-se la aceasta din urmă, nu putea să nu se declare de acord cu ideea lui Maiorescu potrivit căreia critica metafizică, judecătorească „pierde din însemnătate cu cît se dezvoltă mai mult literatura şi, de la un timp, poate lipsi, fără a căşuna vreo pierdere“ [45]. Iar cauza dispariţiei se află în consumarea fazei literaturii pentru care critica judecătorească apăruse şi avusese un anumit rol — faza începuturilor, a copilăriei unei literaturi. La începutul dezvoltării literare a unui popor, scriitorii „vor fi oameni simpli, ca talente, ca psihic“, iar mediul social ce i-a produs, precum şi relaţiile sociale sînt, de asemenea, simple. Drept urmare, nici criticul literar nu trebuie să dispună de o metodă complexă spre a le analiza. În schimb, dezvoltarea literaturii în epoca modernă, a societăţii care a produs-o şi pe care o serveşte, cer o nouă metodă critică, capabilă să ofere explicaţiile adecvate unor fenomene complexe. Tocmai de aceea critica modernă, explicativă „cu cît se dezvoltă literatura artistică, ajunge şi ea tot mai însemnată“. Pe măsură ce se dezvoltă literatura, artiştii devin şi ei „tot mai dezvoltaţi, cu atîta şi psihicul lor e mai complex, cu atîta şi relaţiile sociale sunt mai complexe şi deci cu atîta şi lucrarea criticului e mai grea, mai complexă, mai folositoare“. *Critica literară modernă* se dezvoltă şi ea odată cu „societatea, literatura şi artistul“, căpătînd o însemnătate tot mai mare şi ajungînd „tot mai folositoare“ ; această nouă crtică este concepută de Gherea ca fiind „întemeiată pe ştiinţă de o parte, iar pe de alta, pe un talent puternic intuitiv“ [46].

În finalul comentariului prilejuit de studiul *Asupra criticii* semnalăm din nou modul specific lui Gherea de a trece de la polemica directă la o dezbatere cu caracter mai general, menită să explice pe larg propriile puncte de vedere. În dezbaterea propriu-zisă consacrată metodologiei şi conceptului criticii, Gherea se referă de vreo trei ori la critica judecătorească şi la Maiorescu anume, dar în etape diferite ale dezvoltării ideii. Dacă în prima parte a studiului intervenţia îmbrăcase forma unei confruntări directe în primul rînd cu Titu Maiorescu, care i se păruse că pleda pentru dispariţia oricărui fel de critică, în etapele următoare, pe măsură ce studiul se consacră dezbaterilor despre critica modernă, săgeţile criticului socialist vizează critica judecătorească în general ; e drept că şi pe Titu Maiorescu îl mai menţionează de două-trei ori, dar acum ca exponent, între alţii, al criticii metafizice.

Deşi studiul *Asupra criticii* apare omogen, închegat, cu concluzii clare şi definitive, nu reprezintă, totuşi, decît o etapă în gîndirea critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea, caracterizată prin supleţe, deschidere spre noi adăugiri şi precizări. Însuşi conceptul de critică a beneficiat în continuare de noi elemente, de precizări suplimentare în vederea clarificării depline a tezelor anterioare şi a îmbogăţirii sensului lor ; n-au lipsit nici situaţiile în care s-a dovedit sensibil faţă de necesitatea unor rectificări. Numai astfel a fost posibilă apariţia cîtorva deosebiri importante între meditaţiile sale despre conceptul de critică expuse în 1887 *(Asupra criticei)* şi cele din 1891 *(Asupra criticei metafizice şi celei ştiinţifice)* sau, mai ales, faţă de cele din 1896 *(D-l Panu asupra criticei metafizice şi celei ştiinţifice)*. Dar opiniile de mai tîrziu privind conceptul de critică literară şi metodologia criticii nu le anulează pe primele, ci le adîncesc, le explică mai pe larg, nuanţîndu-le sensurile şi îmbogăţindu-le.

Următoarele intervenţii polemice ale lui C. Dobrogeanu-Gherea în legătură cu conceptul de critică şi metodologia ei n-au fost, însă, prilejuite de confruntări directe cu Titu Maiorescu, ci au apărut în urma angajării în luptă a elevilor acestuia. Începutul l-a făcut G. I. Bogdan (Duică), publicînd în *Convorbirile literare* din august 1890 o „dare de seamă critică" despre *Studii critice de I. Gherea*, unde-şi propunea, între altele, să clarifice raportul dintre critica judecătorească şi cea modernă — fireşte de

pe poziţii maioresciene. În esenţă atacul său vizează sistemul tainean în general şi pe Gherea în special. Faptul în sine apărea oarecum curios pentru cei ce ştiau că tînărul discipol maiorescian, cu cîtva timp mai înainte, în ale sale „reviste literare" ce apăreau în *Tribuna* din Sibiu, publicase lungi foiletoane în cuprinsul cărora rezuma lucrările lui Taine *Philosophie de l'art* şi *Histoire de la litterature anglaise*. Atunci îi sfătuia pe ardeleni, cum remarcase Ion Breazu, „să-şi distrugă demodaţii zei locali şi să se îndrepte spre ideile estetice moderne" [47]. De asemenea, tot Bogdan-Duică, trei ani mai tîrziu după polemica cu Gherea, în *Gazeta Bucovinei* din 1893/94, traducea din lucrările criticului Brandès. Perioada la care ne referim acum, de angajare în polemica cu Gherea, era o etapă junimistă în activitatea criticului. G. Bogdan-Duică, care mai tîrziu va rămîne un maiorescian doar în formulări. În principiu, deşi a atacat sistemul tainean şi pe C. Dobrogeanu-Gherea, Duică n-a putut, în propria-i activitate de critic literar, să renunţe la stabilirea legăturilor dintre operă şi mediu, căci drumul parcurs era de la om, individ în general, la caracterele poporului, ale epocii, pentru ca din nou să se întoarcă la om, considerîndu-l ca personalitate [48]. În ciuda evoluţiei de după 1890, cînd va reveni la tainism şi va renunţa în general la maiorescianism, cînd s-a angajat în polemica cu Gherea, Duică se afla pe cele mai active poziţii maioresciene.

Consideraţiile introductive la „darea de seamă critică" despre *Studii-le critice de I. Gherea* sînt menite să atragă atenţia asupra platformei comune a criticilor care-l inspiraseră pe adversarul lui Maiorescu, observînd că atît Brandès cît şi Taine „fac din estetică o ştiinţă mai mult istorică decît filozofică". Ei dau dovadă de aceeaşi iscusinţă în aplicarea teoriilor lor, iar *Istoria literaturii engleze* a lui Taine „şi-a găsit o vrednică pereche în *Curentele literare* ale lui Brandès". Studiindu-i „cu deplină pătrundere" pe cei doi critici amintiţi, C. Dobrogeanu-Gherea a învăţat de la ei „ce să facă", cu alte cuvinte, le-a împrumutat metodologia critică, însuşindu-şi chiar şi conceptul lor de critică literară. Cu deosebire este remarcat la Gherea modelul tainean şi admiraţia lui faţă de rezultatele obţinute în *Istoria literaturii engleze* prin aplicarea metodelor criticii moderne : „Taine a expus principiile criticei sale, le-a aplicat în cercetarea unei literaturi întregi, a celei engleze,

și a obținut rezultate, care îți pot întemeia convingerea, că numai cu ajutorul acestor principii poți lumina întunerecul ce învăluia pînă acum priceperea mai adîncă a operelor de artă" [49]. Intrînd în dezbaterea fondului problemelor, procedează nu la o expunere integrală a sistemului creat de Taine și Brandès, ci la o selecție determinată de opțiunile lui Gherea pentru una sau alta dintre ideile lor. Astfel, se referă mai întîi la concepția lui Taine și Brandès în cadrul căreia opera de artă este considerată ca „un product" ce-l obligă pe critic să întreprindă analiza nașterii ei. Iar fiindcă artistul „este întîia cauză a nașterii" unei opere, prima misiune a criticii ar consta în stabilirea legăturii cauzale „între artist și operă", prilej de constatare că opera „va semăna cu artistul ca fiul cu tată-său". Teza aceasta se bazează pe datele oferite de știință, potrivit cărora „nici o impresie nu revine din lumea internă a omului, fără ca să fi primit ceva din firea mediului care a obiectivat-o" [50]. Împrumutînd apoi argumente din Scherer, își propune să demonstreze în continuare că noua metodă critică este *istorică* iar nu *estetică* ; ea ar avea o vechime mult mai mare, putînd fi întîlnită înainte de Taine în studiile lui Herder, Goethe și ale romanticilor germani. Obiecțiile propriu-zise față de noua critică încep de aci înainte : „Această critică explică dar mai întîi *obiectul* raportului estetic ; ea spune cum s-a produs cutare ori cutare operă ; ea zdrobește opera ca să o înțeleagă, o face bucăți ca să o poată cunoaște parte de parte. O explicare completă nu va da însă niciodată" [51]. Așadar, opoziția esențială de pînă acum vizează caracterul *analitic* al noii critici, datorită căruia descompunerea operei în părți spre a fi analizate, cu scopul de a explica întregul, nu face altceva decît să o „zdrobească", dar fără să obțină în final explicarea completă. O altă consecință a metodei analitice care procedează la descompunerea operei în părți este formularea unor explicații lipsite de importanță pentru ceea ce criticul numește *subiectul raportului estetic*. Exemplificările lui Duică nu mai au însă un caracter polemic ci mai degrabă sînt o angajare pasionată într-o dezbatere de importanță majoră. „Tu poți ști — scrie G. I. Bogdan — că poetul Keats avea nervi foarte fini ; eu pot să nu știu și voi gusta cu toate aceste ca și tine comparațiile lui ; tu poți demonstra că Byron încă de copil era îndărătnic și că polemica rezultă din temperamentul lui, și

eu pot să nu le știu aceste ; dar pentru aceea și eu îl voi admira cetind, cum ar vrea el să prinză fulgerile furtunii și să lovească în omenire etc." [52].

Această idee a lui G. I. Bogdan este de o importanță deosebită, situîndu-se între primele pledoarii, în estetica noastră, pentru caracterul autonom al operei, pentru independența valorii estetice față de biografia creatorului ei. Cu alte cuvinte, frumosul poate fi perceput printr-un contact direct cu opera, fără să mai fie necesare cunoștințele despre biografia creatorului ei. Astfel formulată, părerea lui Duică era de fapt o ripostă categorică dată metodei istorice, biografice, inaugurată de Sainte-Beuve și preluată de Gherea. În felul acesta G. I. Bogdan se situa pe poziții estetice înaintate, apropiate de cele de astăzi, cîtă vreme Gherea rămînea adeptul unei metode ce avea să fie ulterior abandonată de critica literară. Mai exact : Bogdan-Duică pleda pentru o idee modernă, iar Gherea rămînea pe poziții deja învechite. Într-un mod asemănător cu cel al criticului Bogdan-Duică discută relația artist-operă unul din cei mai de seamă critici literari de astăzi — S. Doubrovsky, scriind : „Pentru critica literară, răspunsul nu lasă, după părerea mea, nici o îndoială : circuitul de înțelegere merge de la operă la autor pentru a se reîntoarce la operă, pentru a se închide asupra autorului. Să ne fie îngăduit să repetăm : există operă fără autor cunoscut dar fără opere cunoscute nu există autor . . . Există din punctul nostru de vedere un primat absolut al operei. Desigur, pentru a fi înțeleasă, aceasta trimite la o multitudine de semnificații (dintre care unele sînt biografice), pe care le mediază ; dar acestea din urmă interesează critica numai în măsura în care, departe de a se dezintegra în ele, opera le integrează. Pe scurt, dacă o critică totală trebuie într-adevăr să stabilească raporturi inteligibile între sensul unei creații literare și proiectul fundamental al unei vieți, rolul ei este de a face ca înțelegerea vieții să servească la înțelegerea operei, și nu invers" [53].

Privită dintr-o perspectivă foarte apropiată celei de mai sus, metoda critică a lui Gherea îi apare lui G. I. Bogdan ca fiind inadecvată înțelegerii reale a operei, a valorii estetice. I se adaugă, în plus, și caracterul subiectiv, determinat de cerința ca scriitorul să introducă în operă tendințele sale sociale. Analizele consacrate de Gherea lui Eminescu, Caragiale și Vlahuță sînt un rezultat al aplicării

metodei critice greșite și, ca atare, lipsite de valoare. Vina i-ar reveni nu atît lui Gherea, cît mai cu seamă autorilor de la care a împrumutat metoda critică, iar aceștia nu-și dau seama „ce absurd e a lua drept rezultat al înrîuririlor sociale *caracterul moral și intelectual* al omului, care e zămislit din doi părinți și se naște după ce în timp de nouă luni de zile a ajuns, *afară de societate*, la deplina lui dezvoltare organică“ [54]. Cu alte cuvinte, este respinsă atît ideea despre necesitatea analizei relației artist-operă, cît și teza fundametală, esențială în gîndirea criticii moderne, a dependenței artistului de mediul social.

Capitolul al IV-lea al studiului lui G. I. Bogdan debutează cu o intervenție polemică ce constă într-o privire comparativă a criticii moderne și a celei judecătorești. Principial respinge afirmația lui C. D. Gherea după care în chip firesc locul criticii judecătorești urmează să fie luat de critica modernă. O incursiune întreprinsă de Gherea în istoricul apariției criticii judecătorești este menită să evidențieze caracterul abritrar al acesteia, determinat de apariția ei „pe ruinele regulelor clasice spulberate de romantism ; nemaiavînd legi și regule, critica a trebuit să devină *arbitrară ;* criticii judecau după gustul lor ; cuvintele lor : operă bună, măiastră, stupidă etc., erau vagi, aveau înțeles nehotărît și relativ. Așadar critica judecătorească se caracterizează prin arbitru ; subiectivitatea criticului este prea puțin mărginită și criticul poate prea ușor să fie un judecător nedrept“ [55]. Rezumarea ideilor lui Gherea se face cu corectitudine, dar cu observația că ar fi diminuat proporțiile, spre a-i minimaliza importanța, și astfel redusă și caricaturizată să i-o atribuie lui Titu Maiorescu. Pe scurt, Gherea e învinuit că „micșorează obiectul“ criticii romantice spre a diminua importanța criticii maioresciene pe care o caracterizează într-un mod identic. Dar, observă în continuare G. I. Bogdan, „judecata literară, așa cum o înțelege Gherea subiectivă și arbitrară“, nu l-a avut pe profesorul său între „magistrații“ ei. El însuși n-ar fi împărtășit-o, de vreme ce „o critică care nu se conduce decît de arbitru, nici n-ar mai fi vrednică de pomenit ca sistem“ [56].

În sfîrșit, G. I. Bogdan își propune să demonstreze mai departe că metoda critică a lui Gherea este inadecvată, greșită, deoarece pornește de la niște principii estetice de asemenea greșite și dovedește că nu înțelege deose-

birea esențială ce există între estetica empirică și cea transcendentală. Duică pornește de la premiza că „principiile estetice nu sunt nici ele un fel de *rețetă* pentru crearea operelor de artă, ci rezumatul observațiunilor făcute de noi asupra operelor de artă deja create". Opiniile estetice ale oamenilor au putut fi formulate numai după ce ei au observat un șir de opere și au simțit nevoia să-și explice de ce produc ele „o impresiune adîncă și binefăcătoare", iar răspunsul căutat i-a lămurit în cele din urmă „asupra condițiunilor în care sunt create operele ce produc impresiunea adîncă și binefăcătoare". Întrebîndu-se ulterior de ce tocmai în asemenea condiții au fost create anumite opere, filozofii au conceput „o estetică apriori" sau „transcendentală" care face parte din „metafizică" [57]. Dacă Gherea ar fi avut cunoștințe cu privire la deosebirea dintre *estetica empirică* și cea *transcendentală*, ar fi putut înțelege corect și modalitățile criticii maioresciene. În continuare, G. I. Bogdan pune tocmai pe seama acestei lacune a lui Gherea lipsa de receptivitate față de explicațiile lui Maiorescu privitoare la deosebirile dintre Alecsandri și Eminescu, formulate în *Poeți și critici*. Potrivit constatărilor anterioare se poate stabili că deosebirea dintre poeți mari ca Eminescu și Alecsandri pe de o parte și cititori pe de alta (unde-l include și pe Gherea spre a-i minimaliza valoarea sa de critic) constă în aceea că primii, artiștii, se nasc cu estetica, o posedă „ca simțămînt estetic", cîtă vreme cei din urmă, deci și Gherea, își pot forma convigeri estetice numai aposteriori, după ce au avut contact direct cu o serie de opere. Dar, deși Gherea este și el un cititor de rînd, se deosebește totuși, de acesta, fiindcă, pretinde G. I. Bogdan, nu privește operele de artă din punct de vedere estetic, ci îl interesează doar influența lor socială, morală și etică. Tocmai prin aceasta se deosebește esențial de Maiorescu, în așa măsură încît nici n-ar putea fi puși alături. Gherea nu face critică, ci mai degrabă realizează niște studii sociale, în timp ce Maiorescu judecă operele în virtutea principiilor estetice stabilite de-a lungul timpurilor : „D. Gherea însă nici că privește operele de artă din punctul de vedere *estetic*, ci caută să se domirească asupra înrîuririi lor sociale, morale ori, dacă vrea cineva, fie chiar *etice*. De aceea e lucru întors pe dos ceea ce fac aceia care pun pe Gherea alăturea cu Maiorescu : Gherea face studii sociale, care pot să fie in-

teresante, iar Maiorescu se pronunță asupra operelor de artă și le judecă în virtutea principiilor estetice, care s-au stabilit încetul cu încetul prin munca continuată a celor mai distinse capete.

O critică românească *veche* exista, dar ceea ce unora le place să ia drept critică *nouă* nici nu e *critică*, ci un fel de *anatomie literară*" [58].

Dacă în legătură cu prima obiecție există o motivare, insistența lui Gherea asupra altor elemente decît cele estetice, constatarea din ultimul paragraf referitoare la critica analitică dovedește mai degrabă necunoașterea ei aprofundată de către G. I. Bogdan. Procedeul analitic era una dintre marile cuceriri ale criticii moderne și, aplicat cu pricepere și în cunoștință de cauză, ar fi putut sluji chiar în vederea explicării valorii estetice a operei, apărată cu atîta insistență de discipolul lui Maiorescu. Pînă și atunci cînd are prilejul să constate existența unor similitudini între considerațiile critice ale lui Maiorescu și cele ale lui Gherea, Duică nu le consideră ca rezultat al aplicării metodei analitice. Mai degrabă elementele comune în aprecierea personalităților artistice și a operelor mari par să constituie pentru el tot niște pretinse argumente ce atestă defectele metodologiei sistemului critic gherist.

Critica științifică a lui Gherea pierde apoi din obiectivitatea ce ar trebui s-o caracterizeze din cauza raportării idealului unui scriitor la cel al criticului, așa cum s-au petrecut lucrurile atunci cînd s-a aplicat la studiul personalității și a operei lui M. Eminescu. Raportînd idealul artistului la idealul criticului, critica gheristă, pretinde G. I. Bogdan, raportează de fapt concepția artistului la o normă, regulă sau lege (propria-i concepție) iar atunci ea devine la fel ca și critica veche pe care-și propunea s-o respingă — subiectivă, judecătorească. Ea devine o critică „legistă" a cărei metodă se caracterizează prin raportarea operei la idealul artistului care, la rîndul lui, se raportează la cel al criticului și, în ultimă instanță, valoarea operei depinde de acesta.

Observațiile finale formulate de G. I. Bogdan conțin idei expuse și mai răspicat în vederea evidențierii diferențelor dintre critica lui Gherea, sociologică, și cea a lui Maiorescu, estetică. Acum se poate constata o mai mare apropiere între concepția lui G. I. Bogdan despre relația biografie-operă și cele contemporane, de tipul concepției

lui S. Doubrovsky, la care ne-am referit mai înainte. Unele dintre remarcile criticului junimist privitoare la metodologia criticii lui Gherea au avut menirea de a-i atrage atenţia asupra unor exagerări şi limite pe care în studiile ulterioare le-a atenuat şi chiar eliminat. Începutul capitolului al VII-lea al „dării de seamă critice" semnalează unele dintre meritele scrierilor lui Gherea, cum ar fi dorinţa autorului „de-a lămuri un şir oarecare de cestiuni", fiind, de aceea, „interesante, ba în unele privinţe chiar instructive", ca lucrări realizate cu obiectivitate ştiinţifică. Cu toate acestea, ele „nu pot să aibă nici un fel de înrîurire asupra mişcării noastre literare", cîtă vreme se preocupă de analiza elementelor exterioare operei şi împing pe un plan cu totul secundar elementele estetice propriu-zise. Spre deosebire de Negulescu şi Dragomirescu, Bogdan nu neagă cu totul dependenţa operei de societate şi de creatorul ei, iar preocupările criticului de a o cerceta nu-i par a fi lipsite de interes, deşi nu constituie încă o critică literară propriu-zisă ; dar acestea „nu sînt critică literară şi nu ne lămuresc deloc asupra valorii estetice a operelor, nici ne ajută să înaintăm în mişcarea noastră literară." Prin cerinţele ce le formulează în continuare pentru critică, discipolul lui Maiorescu se apropie, din nou, teoretic, de principiile criticii estetice, susţinînd puncte de vedere ce vor fi validate ulterior de critica literară modernă : „Noi vroim să ştim *dacă* anumite opere de artă sunt ori nu frumoase şi *de ce* anume sunt, dacă sunt, frumoase. Numai acela, care ne dă răspuns lămurit la această întrebare, face o critică literară, care poate să aibă o înrîurire binefăcătoare asupra mişcării noastre literare. Privind lucrurile din punctul de vedere literar, estetic, ne este indiferent cine anume a fost autorul, cum şi în ce fel de împrejurări a trăit, dacă era oacheş sau bălan, om întreg sau cocoşat. Toate acestea pot să aibă importanţă pentru istoria literaturii, în critica literară însă ele nu ne înaintează cîtuşi de puţin.

Iar d. Gherea şi-a publicat scrierile drept critică literară" [59].

Delimitarea criticii literare de istoriografia literară numai pe baza admiterii sau nu a cercetării relaţiei artist-mediu-operă este incompletă şi neconvingătoare ; în schimb, fixarea pentru critica literară a sarcinilor de a dovedi *dacă* operele sunt sau nu frumoase şi *de ce* era o li-

mitare necesară a obiectului criticii estetice. Intervenția lui G. I. Bogdan capătă o importanță mai mare dacă o considerăm ca fiind o expunere ce pornește de la principiile criticii maioresciene, menită să explice unele idei pe care maestrul le sugerase sau numai le enunțase. Fără îndoială că în esența ei critica de tip maiorescian era gîndită ca o critică estetică în primul rînd, pe care trebuie s-o reconstituim ca gîndire teoretică din toate articolele sale iar nu numai din *Poeți și critici*, unde nici nu-și propusese, de fapt, să teoretizeze pe marginea criticii, ci a oportunității sau a inoportunității unui anumit gen de critică.

C. Dobrogeanu-Gherea i-a răspuns lui G. I. Bogdan la a sa „dare de seamă critică“ în volumul al II-lea de *Studii critice* din 1891 în articolul *Asupra criticei metafizice și celei științifice*. Fiindcă adversarul își începuse polemica cu referirea anume la izvoarele concepției ce l-au inspirat în legătură cu metodologia, criticul socialist se ocupă mai întîi de acest aspect. El respinge, justificat, ideea că sistemului său critic îi lipsește originalitatea și că nu ar fi, în esență, decît o preluare a unor concepții expuse de Taine și Brandès. Precizările lui Gherea asupra izvoarelor sînt cu atît mai importante cu cît oferă indicații despre ceea ce a preluat direct din criticii amintiți, despre spiritul preluării, iar astfel ușurează stabilirea gradului de originalitate a gîndirii criticului nostru. Înainte de toate reține atenția precizarea că în articolul *Asupra criticei* nu e vorba doar despre teoriile lui Taine, ci „de critica modernă în general“ ; expunerea sa nu se limitează la teoriile lui Taine, ci insistă cu deosebire „asupra curentului critic și a esteticei moderne în general“ care atunci se afirmau în Europa. Iar în ceea ce privește principiul călăuzitor în preluarea ideilor noi nu încape nici o îndoială că era cel mai nimerit, pledînd pentru adoptarea elementelor sigure și trainice, adecvate gîndirii sale teoretice în general : „. . . din teoriile critice am luat numai ceea ce mi se părea mai sigur“ [60] ; există numeroase „alte puncte“ care-l deosebesc de Taine și, ca atare, le-a exclus din concepția sa asupra criticii moderne. Principalul motiv al replicii față de susținerile lui G. I. Bogdan îl constituie denaturarea, uneori, de către criticul junimist a ideilor sale, interpretarea lor într-un sens limitat. În legătură cu metodologia criticii, observă Gherea, Bogdan pretindea greșit că el i-ar

fi limitat misiunea doar la a afla „cum a fost artistul și cum a fost societatea care l-a influențat". Or, remarcă Gherea în replica sa, dacă numai la atît și-ar fi rezumat cerințele față de critica literară, atunci ar fi transformat-o „în o parte a istoriei literare". În realitate el pretindea de la critică să stabilească, într-adevăr, unele date necesare cu privire la artist și societate, „dar și multe altele". Spre a convinge că G. I. Bogdan omisese intenționat celelalte considerații ale sale cu privire la sarcinile criticii literare, Gherea revine asupra textului esențial din *Asupra criticei*, consacrat expunerii acestora, îl adîncește, îl nuanțează și-i precizează unele sensuri. Critica, revine el acum asupra ideii anterioare, are misiunea de a stabili legătura „între producțiunea artistică și artist, analizînd forțele vii creatrice care au făcut producțiunea artistică, adică analizînd pe artist. Bineînțeles că analizînd pe artist din punctul de vedere fiziologic, psihologic, moral etc., vom da de mediul înconjurător care a fasonat pe artist și, analizîndu-l pe acesta din urmă, vom stabili și legătura între mediul înconjurător și producțiunea artistică, cu alte cuvinte vom stabili influența mediului cosmic și social (mai ales social) asupra producțiunii artistice. Al doilea, considerînd producțiunea artistică ca atare, trebuie să analizăm ce anume influență va avea ea asupra publicului. Adică ce anume simțiminte afective și morale va sugera ea, ce anume imagini, ce idei sociale, etice, filozofice etc. Al treilea. O dată știind ce anume influență va avea opera artistică, trebuie să ne dumerim cît de mare, cît de vastă, cît de puternică e această influență, adică trebuie să ne lămurim cît de mare, cît de vastă, cît de talentată ori genială e opera artistului. Al patrulea. O dată știind ce anume impresii, idei, simțiminte ne va sugera o anumită operă artistică, critica trebuie să analizeze prin ce mijloace artistul, cu opera-i artistică, ne produce acest șir de impresii, imagini, idei, simțiminte. Dacă e vorba spre exemplu de o poemă, aici va fi vorba de stil, de rimă, de ritm, combinația diferită a imaginilor etc." [6]

Fără vreo dificultate deosebită, comparînd textul de mai sus cu cel corespunzător ca idee din *Asupra criticei*, pot fi identificate adausuri la fiecare dintre cele patru cerințe ce le formulase pentru critica literară. Astfel, dacă inițial pretindea să se țină seama, cînd se analizează bio-

grafia artistului, de temperamentul și psihicul lui, acum, reformulînd, se referă la analiza artistului din punct de vedere *fiziologic, psihologic, moral* etc. Intervin în plus atît cele două puncte de vedere (fiziologic, moral) cît și posibilitatea de a se lua în considerare și alți factori nedenumiți. Cît privește cea de a doua cerință, analiza influenței operei asupra publicului, precizările noi sînt de ordin *psihologic* („simțimintele afective și morale" sugerate de operă), *estetic*, („anume imagini") dar și de natură sociologică, etică și filozofică („ce idei sociale, etice, filozofice etc."). Cele mai importante precizări apar în legătură cu următoarele două întrebări, al căror răspuns constituie, în cele din urmă, actul critic propriu-zis. A treia, despre vastitatea influenței operei, o explică prin dimensiunile estetice ale operei („adică trebuie să ne lămurim cît de mare, cît de vastă, cît de talentată ori genială e opera artistului"). Ultima întrebare se referă exclusiv la ceea ce poartă denumirea generală de „mijloace artistice" și exemplificarea se face cu o poemă în care trebuie să se remarce stilul, rima, ritmul, „combinația diferită a imaginilor etc."

După opinia sa, un concept de critică bazat pe aceste patru întrebări nu poate fi socotit ca limitat, cum făcuse G. I. Bogdan ; mai degrabă i s-ar putea reproșa vastitatea cerințelor, pentru că „o critică, în acest sens, ar fi făcută și din punctul de vedere filozofic, etic, social, și din cel artistic propriu-zis" [62].

Astfel stînd lucrurile, nu e greu de remarcat că G. I. Bogdan nu considerase cele patru întrebări ca niște cerințe ce constituie un tot unitar, ci se referise în exclusivitate la prima, iar în cele din urmă și aceasta fiind redusă, micșorată.

Însuși conținutul termenului „critică judecătorească" e amplificat acum de Gherea printr-un adaus care se referă la caracterul propriu-zis al metodei critice, astfel că vechea critică e numită *„metafizico-judecătorească"*. Citarea unor istorici și critici literari germani, ca de exemplu Wilhelm Scherer, pe care mai înainte G. I. Bogdan îi invocase ca autorități împotriva sa, îl servește pe Gherea la demonstrarea ideii că estetica transcendentală nu poate oferi legi și principii în virtutea cărora critica ar putea pronunța „verdicte estetice". În ceea ce privește termenul „judecătorească", folosit de Gherea pentru a califica critica

metafizică, intervine precizarea că nu e primul care face acest lucru, el putînd fi întîlnit chiar la personalitățile criticii germane citate de G. I. Bogdan. Sporul de semnificații noi și de idei din cea de a doua intervenție referitoare la metodologia și statutul criticii literare devine mai sensibil dacă-l raportăm la ceea ce scrie Gherea despre structura scriitorului și la încercările de delimitare a esteticii și criticii moderne, științifice de cea idealistă, metafizică. Concomitent avansează și efortul justificat în vederea detașării propriei gîndiri critice de determinismul criticii europene, cu deosebire de determinismul lui H. Taine. Delimitările și detașările de acest gen au fost stimulate vizibil și de polemica cu junimiștii, în special de unele intervenții ca aceea a lui G. I. Bogdan, care reducea critica modernă a lui C. D. Gherea la izvoarele ei, în cele din urmă la sursa taineană, prilej de contestare abilă a originalității criticului nostru. Ce-i drept, atît terminologia cît și, mai ales, teoria critică a lui Gherea îmbracă veșminte taineiene, dar fondul lor nu împrumută decît unele idei și sugestii din gîndirea criticului francez. Treptat, C. Dobrogeanu-Gherea utilizează o terminologie proprie limbajului marxist, îndeosebi atunci cînd tratează problema genezei și a raporturilor artei cu societatea. El socotește, de pildă, că arta este expresia „mijlocului natural și social“ și insistă asupra ideii priorității mediului social. Tocmai de aceea unul din recenții săi exegeți era de părere că mai degrabă s-ar putea vorbi, de la al II-lea volum al *Studiilor critice*, despre „infiltrații pozitiviste în cîmpul judecăților marxiste“ [63], decît despre o gîndire critică de esență pozitivistă. Dar abia după apariția studiului *Asupra criticei metafizice și celei științifice*, prin explicațiile noi ce interveneau atunci, cu privire la izvoarele criticii sale, Gherea dovedea cu claritate că, în ultimă instanță, el a procedat cu spirit selectiv, reținînd de la fiecare mare critic european (Taine, Brandès cu deosebire) numai ideile care se aflau în concordanță cu propria-i viziune și metodele critice menite să asigure o înțelegere adecvată a operelor literare [64]. Contractarea unuia sau a altuia dintre izvoarele amintite era determinată de năzuința integrării propriului sistem critic în gîndirea critică și estetica modernă europeană.

Precizările intervenite în studiul consacrat criticii metafizice și celei științifice marchează totodată primul

pas spre detașarea lui Gherea de unele exagerări ale criticii sociologice, fiindcă acum sînt tot mai evidente insistențele asupra factorului estetic ca element esențial al actului analitic. Pe această linie se situează adausurile intervenite față de ceea ce scrisese în *Asupra criticei* privitor la cele de a treia și a patra întrebare la care trebuie să răspundă critica literară. Cu aceasta nu se încheie în nici un fel efortul criticului de a-și preciza și aprofunda metodologia, conceptul și statutul criticii literare. Intervențiile din 1895 și 1896 aveau să joace un rol hotărîtor, căci noile explicații și adausuri defineau mai exact și mai explicit concepția critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea, ajunsă acum în stadiul elaborării ei definitive. Studiul din 1896, *Critica și literatura*, devenit ulterior *D. Panu asupra criticei și literaturii*, poate fi socotit cel mai reprezentativ pentru concepția critică a lui Gherea, ideile lui despre metodologia și statutul criticii avînd caracterul de expunere (ce încheie niște dezbateri) mai demult angajată dar abia acum pe deplin clarificată și în întregime elaborată. Deși adversarul căruia i se adresa direct, G. Panu, la data respectivă se separase de gruparea junimistă, rămăsese încă un junimist prin coordonatele principale ce defineau concepția sa critică, încît replicile lui Gherea aveau semnificația unei obiecții adresată junimismului în general, chiar și celor ce se dovedeau a fi într-un fel sau altul sub influența unor idei de orientare maioresciană. În pomenitul articol, G. Panu ridicase probleme „de mare importanță", abordate din perspectiva junimismului, ceea ce a atras după sine replica lui C. D. Gherea. Prima obiecție a criticului socialist se referea la pledoaria redactorului *Epocii literare* în favoarea criticii judecătorești, deoarece „crede(a) în adevăr că există un cod de legi estetice după care criticul judecă operele artistice, le apreciază, pronunță hotărîri asupra valorii lor și în felul acesta slujește de călăuză în aprecierea deosebitelor lucrări literare și artistice"[65]. Cauza împărtășirii unor asemenea opinii stă în „persistența îndărătnică a teoriilor celor vechi" și în existența unor recenzii literare gazetărești ce capătă caracterul de „critică-călăuză". Acest gen de critică-control fusese însă respins de Maiorescu care pretindea că operele valoroase sînt în stare singure să elimine nonvalorile, iar pe de altă parte afirmase categoric că scriitorii de talent nu se conduc după reguli, după norme și legi impuse de

critică. Dar, observă Gherea în continuare, în spiritul unei idei mai vechi susţinută în *Asupra criticei*, dispare nu critica în general, ci critica judecătorească, în locul căreia se va instaura critica modernă. De la confruntarea cu G. Panu, Gherea revine acum la cea cu Maiorescu, rezumîndu-i ideea despre dispariţia criticii generale după epuizarea fazei copilăriei literaturii, dar precizînd din nou că numai această critică dispare, iar în locul ei apare cea analitică, aşa cum se poate lesne observa în ţările cu o literatură bogată şi valoroasă dar şi cu o critică nouă. Această critică e preocupată de studiul genezei operei, al factorilor care într-un fel sau altul o determină ; ea este o critică ştiinţifică, deoarece studiază opera „în legătură cu artistul care a produs-o, o studiază ca un product al unei anumite organizaţii psihologice — şi prin aceasta e un studiu de psihologie literară. Pe de altă parte, critica studiază o operă literară sau un curent literar în legătură cu epoca, cu mediul social în care a apărut această operă, în legătură cu o anumită treaptă de dezvoltare istorică, care explică şi caracterizează o operă literară, după cum aceasta din urmă explică şi caracterizează pe cea dintîi ; în acest sens e un studiu de filozofia istoriei şi artei în acelaşi timp.

Şi astfel critica intră în domeniul ştiinţei“ [66]. Ideea apare şi în alte studii anterioare ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, el fiind primul nostru critic care ajunge la judecăţile de valoare numai după ce întreprinde analize sociologice, psihologice, biografice, etice, culturale şi stilistice, punînd astfel bazele criticii moderne cu caracter analitic şi demonstrativ [67].

În studiul *D. Panu asupra criticei şi literaturii*, ideile despre critică privită ca ştiinţă sînt rezumative şi reproduc esenţa unor argumentări şi afirmaţii mai vechi, fiindcă autorul îşi propune de fapt să insiste mai mult asupra aspectului estetic al criticii literare, cu siguranţă şi ca o încercare de a atenua caracterul sociologic prea pronunţat al ei, care părea să-l umbrească pe cel estetic. Problema ca atare, a caracterului artistic al criticii, constituise şi obiectul articolului din anul precedent (1895) *Critici volintiri* — o reacţie faţă de atacul masiv îndreptat împotriva sa de discipolii lui Maiorescu. Acum critica e socotită de el a fi o formă specifică de artă, în felul în care scrisese şi Sainte-Beuve în ale sale *Portraits littéraires* din

1862—1864 : „Critica, așa cum o înțeleg eu și așa cum aș vrea s-o practic, este o invenție și o creație perpetuă". În dezvoltările lui C. D. Gherea din *Critici volintiri*, ideea lui Sainte-Beuve își păstrează sensul fundamental, dar capătă totodată și o organizare proprie, cu adausuri pe care nu le întîlnim la criticul francez. Critica fiind „un gen literar pe cît de complex, pe atît de greu", a critica „înseamnă, în primul rînd, a analiza o operă de artă și aceasta implică dintr-o parte o putere de logică, de analiză, din altă parte cunoștinți varii și serioase. Dar afară de aceasta, critica ea însăși e o artă, și o artă superioară, pe care poate s-o exercite numai o personalitate artistică cu anumite calități artistice speciale. Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului, critica e arta văzută prin prisma criticului și din acest punct de vedere critica s-ar putea numi, în cîtva, o artă în a doua potență". Tocmai de aceea „criticii mari sînt atît de rari", încît, deși are un număr mare de scriitori geniali, Franța cunoaște doar doi critici mari, pe Sainte-Beuve și Taine, iar Germania unul singur, pe Lessing [68]. Comentînd această teză a lui Gherea, Fl. Mihăilescu remarca situarea ei „oarecum în contradicție" cu viziunea generală a criticului socialist asupra existenței unor tendințe științifice caracteristice criticii moderne. Cu toate acestea, intuită în context, intenția lui Gherea era să arate că pentru el „sensul criticii ca artă" înseamnă „abilitate și abilitare" garantate numai de o personalitate autentică [69].

Problema criticii ca artă revine în finalul primului capitol al studiului *D. Panu asupra criticei și literaturii*, cu dezvoltări mai insistente și cu clarificări în plus. De altfel, chiar aceasta era și menirea primei părți a articolului, de a insista mai mult în legătură cu „partea estetică a operei critice" [70]. Din această perspectivă estetică, pentru critică devine foarte importantă misiunea de a reconstitui opera literară. Critica, scrie el, „redă, reînviază o anumită operă de artă prin altă operă de artă. Dacă arta e natura văzută prin prisma artistului (. . .), atunci critica e arta văzută prin prisma criticului" [71]. Deși se deosebește de opera artistică propriu-zisă, considerată în sens estetic, „critica e tot o operă de artă", chiar „un gen literar deosebit", ca și genul liric, dramatic sau epic. Principalul element care realizează, totuși, deosebirea de fond între opera de artă critică și opera artistică propriu-zisă este *obiectul*

acestora. Astfel, în timp ce obiectul artistului îl constituie „natura largă şi înconjurătoare", pentru un critic el nu poate fi decît opera artistică. La rîndul lui obiectul determină şi apariţia unor deosebiri între critic şi artist, legate de organizarea lor sufletească din care fac parte calităţile sufleteşti necesare, obiective. În timp ce scriitorului îi sînt necesare cu deosebire „calităţile sintetice", trebuind să vadă „mai ales ansamblul total", criticului îi sînt de trebuinţă „calităţi sintetice" dar şi „analitice". Pentru analiza ştiinţifică lui i se cere să aibă „vederea analitică precisă a detaliilor", iar spre a reînvia opera artistică e nevoie de „vederea sintetică a totalului". Latura ştiinţifică a criticii îi solicită celui ce o profesează cunoştinţe exacte din domenii ca psihologia, istoria, economia socială, iar latura estetică îi pretinde cunoaşterea *legilor artei*. Dar aceste cunoştinţe nu-i sînt suficiente celui ce vrea să fie critic ; ele capătă o valoare reală numai dacă sînt însoţite şi de talentul cu care trebuie să se nască. Reţine apoi atenţia problema analogiilor ce le stabileşte între opera literară şi opera critică : „Natura înconjurătoare e un prilej pentru manifestarea artistică, opera artistică e un prilej pentru manifestarea critică." În ambele se răsfrînge întreaga personalitate (a artistului sau a criticului), iar opera artistică, precum şi cea critică sînt cu atît mai valoroase cu cît exprimă mai clar şi mai complex personalitatea celui ce le-a creat. În urma acestor consideraţii cu caracter mai general apare pe deplin justificată concluzia potrivit căreia, privită din punctul de vedere al esteticii, critica e o operă cu valoare proprie, este, în cele din urmă, un gen literar. Legătura ei cu arta se realizează în acelaşi sens în care arta este legată de natură.

Cînd consideră că, totuşi, trebuie să se refere şi la diferenţele dintre critică şi artă, C. D. Gherea se opreşte asupra uneia singure, cea de *obiect*, dar cu acest prilej remarcă şi consecinţele ce le are asupra naturii interne a criticului şi a artistului. În acest context creaţia critică îi apare ca fiind o activitate mai dificilă decît cea artistică propriu-zisă, întrucît solicită mai multe calităţi — o opinie discutabilă, din punctul de vedere al lui Fl. Mihăilescu. Deosebirea de obiect dintre critică şi artă — scrie Gherea, constă în aceea că pentru prima obiectul îl formează opera artistică, iar pentru cea de a doua, „natura largă înconjurătoare." De aci provine şi deosebirea dintre aceste „două

genuri literare", atrăgînd după sine „deosebirea în organizaţia sufletească a criticului şi a poetului : criticul „trebuie să aibă şi calităţi sintetice şi analitice dezvoltate", în timp ce poetului îi sînt necesare cu deosebire calităţile sintetice [72].

La capătul acestor consideraţii ale lui Gherea cu privire la critica literară văzută ca ştiinţă şi artă în acelaşi timp, se impun anumite precizări. În momentul în care el admitea ideea unei relaţii de tip determinist între artist şi mediu, se situa categoric pe poziţiile criticii pozitiviste a lui Taine. Luînd însă în considerare suma factorilor de care ţinea seama critica ştiinţifică (psihologic, moral, cu deosebire social) se detaşa vizibil de modelele lui Sainte-Beuve şi Taine şi se apropia de poziţiile criticii ştiinţifice cu orientare marxistă. Accentuarea prea insistentă a ideii determinismului social a atras cu sine învinuirea de diminuare şi chiar anulare a criticii estetice, menită să explice valoarea ca factor autonom. Iar fiindcă Gherea nu recunoştea autonomia artei, şi, ca atare nu putea să admită nici ideea unei critici estetice preocupată cu precădere de analiza acestor valori, a adoptat ideea criticii ca ştiinţă şi artă totodată, sperînd ca astfel să înlăture posibilitatea calificării criticii sale drept critică sociologică. Deşi caracterul ştiinţific al criticii literare continua să intre în structura gîndirii sale critice, revenirea la ideea sainte-beuveană a criticii ca artă avea, totuşi, semnificaţia unui recul. Critica estetică era altceva decît critica gen literar şi nici măcar nu putea convinge despre renunţarea la sociologismul exagerat, căci implica pînă la urmă interesul pentru relaţia de tip determinist dintre personalitatea umană a artistului şi creaţia lui, deşi opera era numai produsul personalităţii artistice.

Considerată, însă, în ansamblul ei, ideea lui Gherea despre critică-gen literar, ca operă de ştiinţă şi artă totodată, sporea şansele criticii moderne de a se impune în locul celei metafizice, judecătoreşti. I se oferea astfel prilejul să evidenţieze o nouă latură prin care critica modernă se opunea celei vechi, determinată de scopul lor diferit. În timp ce menirea criticii judecătoreşti consta în pronunţarea „în numele unor anumite legi, a unor hotărîri *valabile*, dacă s-ar putea şi *irevocabile*, asupra valorii relative a deosebitelor lucrări literare", spre a-i călăuzi pe

cititori în efortul lor de a aprecia la proporția cuvenită valoarea scriitorilor, critica modernă își propunea ca scop „crearea unor lucrări totodată științifice și literare, cu prilejul operelor artistice ; iar rezultatul ei e îmbogățirea și a literaturii științifice, și a celei literare a unei țări . . .“ [73]. După cum am precizat deja, procedînd astfel C. Dobrogeanu-Gherea nu rezolva decît parțial obiecțiile apărute cu ocazia polemicii lui cu discipolii maiorescieni, mai ales cu G. I. Bogdan. Apărători ai criticii estetice, junimiștii nu considerau, totuși, critica drept operă de artă ci numai știință. Cu toate acestea, demersul critic junimist avea în vederea în primul rînd latura estetică a fenomenului literar în general și a operei literare în special. Noua intervenție a lui Gherea nu putea să înlăture confuzia dintre factorul estetic și factorii extranei. Recunoscînd calitățile artistice ale operei critice, el nu așeza, totuși, criteriul estetic la baza demersului apreciativ ; fondul analizei continua să fie predominant sociologic, determinist, cîtă vreme nu putea admite existența unor valori în sine. În schimb, lui C. D. Gherea îi revenea meritul în 1896 de a fi expus o concepție dintre cele mai moderne pentru vremea aceea prin considerarea criticii ca operă de artă și știință totodată. Prin aceasta el nu proceda la o despărțire mecanică a părții științifice de cea estetică a criticii, ci le considera mai degrabă laolaltă, ca două părți ale unui ansamblu armonios. Referindu-se mai tîrziu la istoriografia literară, G. Călinescu avea s-o definească în spiritul aceleiași idei întîlnită la Gherea în legătură cu critica literară, ca „știință inefabilă și sinteză epică“ [74].

Față de criticii care i-au inspirat unele elemente importante ale conceptului de critică literară (Sainte-Beuve, Taine, Brunetière), Gherea a reușit să realizeze, în ultimă analiză, un echilibru necesar între latura științifică și cea artistică a criticii literare moderne. Pentru el, obiectul criticii se menținea încă la nivelul insuficientelor determinări și detașări față de cel al altor discipline științifice, chiar și după ce critica era considerată și sub aspectul ei artistic. Dar, după cum am remarcat deja, concepția estetică prea riguros deterministă și cu apăsări exagerate pe elementul sociologic l-a împiedicat să ajungă la rezultate ce l-ar fi situat fără rezerve pe pozițiile definirii unui concept de critică estetică cu implicații istorico-sociale. De

asemenea, n-a fost în măsură să precizeze mai clar un statut sigur al criticii literare, pentru a nu o lipsi de obiectul propriu, ce se putea confunda cu al altor ştiinţe, căci atunci ar fi trebuit să opereze o distincţie categorică, esenţială, între două planuri: planul ancorării artei în realitate şi cel al realităţii artei însăşi. Este o cerinţă formulată cu tot mai multă insistenţă, dar de critica modernă a zilelor noastre. Astfel, S. Doubrovsky scria că pentru critică apare obligativitatea de a deosebi cele două planuri, pentru că altfel i-ar dispărea obiectul: „acela al ancorării artei în realitate, şi acela al realităţii artei însăşi" [75]. În spiritul acestor consideraţii, apare explicabilă poziţia lui C. D. Gherea: prin unele dintre ideile sale se apropia cu paşi siguri de conceptul actual al criticii moderne, dar nu reuşea, totuşi, să treacă peste pragul secolului său tocmai fiindcă gîndise esteticul într-o relaţie deterministă prea rigidă faţă de etic şi sociologic. S-ar putea atunci crede că mai degrabă Titu Maiorescu se apropia, în cadrul anumitor limite, într-o măsură mai însemnată de critica estetică a timpurilor noastre. Dar nici eforturile lui nu-l puteau duce mai departe, din cauza concepţiei sale de factură hegeliană care vedea în spirit absolutizant autonomia esteticului. Limitele acestea au fost precizate încă din 1939 de Pompiliu Constantinescu: „Dacă Maiorescu ar fi cunoscut şi asimilat critica lui Sainte-Beuve, şi n-ar fi rămas la Lessing şi la estetica generală, ar fi întemeiat, nu numai ar fi presimţit, adevărata noastră critică literară modernă. El privea opera în sine; în cazul lui Eminescu privea chiar capodopera; nu privea însă şi structura unui scriitor" [76]. Dealtfel corelaţia dintre individualitatea umană şi personalitatea artistică a creatorului a rămas în afara preocupărilor lui T. Maiorescu dar nu şi ale lui C. D. Gherea. Primul care a formulat-o a fost Sainte-Beuve iar apoi continuatorii săi (Taine, Brunetière, Brandès) au preluat-o. Titu Maiorescu nici n-o putea aborda, de vreme ce se ridicase împotriva judecăţilor critice care, atunci cînd aveau în vedere valoarea estetică în sine, procedau la acordarea unor concesii prin raportarea la condiţiile în care ea a fost creată.

Cu toate acestea, preocuparea de a clarifica aspectul ştiinţific şi cel estetic al criticii literare n-a rămas doar un apanaj al reprezentanţilor criticii moderne — de la Sainte-Beuve şi pînă la C. Dobrogeanu-Gherea. Din cadrul gru-

pării junimiste Mihail Dragomirescu a angajat o polemică aspră și amplă cu reprezentanții criticii științifice de la noi, deci și cu Gherea, atribuind toate erorile lipsei de diferențiere ce ar trebui să se facă între personalitatea umană și cea artistică a creatorului. În studiul *Critica științifică și Eminescu* atribuie caracterul neconvingător și chiar fals, după opinia sa, al cercetărilor acestora faptului că nu țin seama de un principiu fundamental : nu personalitatea omenească explică artistul și opera, căci ea se compune din ceea ce este comun tuturor oamenilor, ci personalitatea artistică, alcătuită din ceea ce constituie elementul propriu, particular fiecărui creator. Critica «științifică» promovată de Gherea și adepții lui, a ajuns la formula criticii-artă tocmai pentru că a explicat personalitatea artistică și opera prin personalitatea omenească. Cu alte cuvinte, critica-artă n-ar face altceva decît să recreeze personalitatea artistică a scriitorului și opera acestuia pe baza acelorași elemente ce compun personalitatea omenească și de la care pornește și scriitorul — un romancier, de pildă. Prin studiul personalității omenești a unui poet, afirmă M. Dragomirescu, critica «științifică» pretinde că realizează o explicație sintetic-artistică a personalității artistice și a operelor. Dar acest mod de explicare a fost adoptat de cei ce consideră criticii a fi un fel de romancieri sau poeți care studiază amănunțit viața intimă și publică a poetului și ne fac să simțim legătura necesară dintre viața și opera lui ; altfel spus, criticii ar fi ei înșiși „niște creatori înzestrați cu imaginație plastică", aidoma scriitorilor. Dar, obiectează discipolul lui Maiorescu, chiar dacă am admite pentru critic posibilitatea reconstituirii personalității omenești a scriitorului într-o asemenea manieră încît „să pricepem sintetic legătura dintre ea și personalitatea lui artistică", el tot ar trebui să înceapă atunci cu renunțarea la numele său. În acest caz, însă, n-ar mai fi „nici critic, nici om de știință", ci „un artist care, în lucrările sale de artă, întrebuințează un material particular — și nimic mai mult. Căci, în asemenea lucrări, el ne-ar arăta legăturile sintetice dintre persoana omenească și persoana artistică a unui geniu literar, *nu cum în realitate sînt*, nu științific și obiectiv, ci așa cum s-au răsfrînt ca intuiții în mintea lui. În ele, dar, ar fi de căutat adevărul asupra personalității proprii a criticului, iar nu adevărul asupra legăturii dintre persoana

omenească și cea artistică a geniului, pe care vor să-l explice“ [77]. În sfîrșit, obiecția ultimă formulată de Mihail Dragomirescu față de pretențiile criticii »științifice« de a realiza, prin studiul personalității omenești, o explicație sintetic-artistică a personalității artistice și a operei, se referă la alternativa creării fie a unei opere științifice, fie a uneia artistice. Altfel spus, criticul junimist respinge ideea gheristă despre o critică ce poate fi lucrare științifică și artistică totodată. Deoarece pentru un obiect pot exista atîtea *reprezentări sintetice* diferite cîți artiști ce-l reproduc în operele lor sînt, criticul care are pretenția realizării unei explicări vii a operelor de artă „prin studiul analitic al personalității omenești a autorului lor“ se află, de fapt, în fața următoarei dileme : „ori izbutește în lucrarea sa, dar atunci el *încetează de a mai fi critic și om de știință* . . ., ori nu e în stare să ne-o dea, și în acest caz, făgăduind că o face, mărturisește că nu și-a prea dat seama nici despre ce însemnează știință, nici despre ceea ce însemnează artă“ [78]. Nota lui Dragomirescu, din subsolul paginii în care expune ideea de mai sus, indică drept izvor de inspirație opera lui Brandès pentru textul din *Asupra criticei* a lui Gherea, unde critica ar fi socotită „nici mai mult nici mai puțin decît a zecea muză“. Polemica aceasta cu toți cei ce socotesc critica drept artă, îndeosebi cu adepții lui Gherea, urmărea să impună ideea unei critici cu caracter numai științific. Ea constituia o evoluție firească a gîndirii critice maioresciene, ce descindea direct din articolul *Poeți și critici*. Disocierea operată de Titu Maiorescu, între personalitatea poetului și cea a criticului, urmărea să reliefeze caracterul științific al criticii, obiectivitatea ei dar și autonomia față de opera de artă. Aici se află punctul de pornire al direcției critice (ce-l include și pe Dragomirescu) care concepe creația și critica drept niște domenii autonome [79]. Aceeași idee este reluată de Mihail Dragomirescu în *Critica științifică și Eminescu*, observînd cum romancierul lucrează „asupra unor materialuri mai mult imaginare“, cîtă vreme criticul „întrebuințează numai fapte adevărate“ [80]. C. Dobrogeanu-Gherea îi apare ca fiind criticul cel mai reprezentativ de la noi care preluase ideea superiorității lucrării criticului față de opera de artă, citînd în *Studii critice* exemplul lui Flaubert fiindcă, după opinia sa, a fost un mare creator de tipuri, dar a devenit el însuși mai instructiv ca tip com-

plex pentru istoricul veacului al XIX-lea. Concluzia rigidă a discipolului lui Maiorescu se opune categoric și în spirit vehement ideii lui C. Dobrogeanu-Gherea. Critica științifică ar fi mai degrabă una retorică și tendențioasă. Rezultatele la care ajung adepții ei, „ca și acelea la care ar ajunge dacă ar realiza o creațiune poetică din legătura dintre om și poet, nu au și nu pot avea din capul locului caracter științific și este un abuz tot așa de mare să întrebuințezi numele de știință pentru asemenea studii ca și acela prin care ni s-ar vorbi de «poezii» sau de «discursuri științifice»“ [81].

Evident că Mihail Dragomirescu se situa cu hotărîre de partea celor ce susțineau ideea unei critici care să opereze exclusiv cu uneltele specifice științei și respingea categoric formula gheristă de origine sainte-beuveană a unei critici ca artă și știință totodată. Opoziția sa principială pornea de la excluderea ideii că personalitatea artistică și opera ar putea fi explicate prin personalitatea omenească a artistului. În felul acesta criticul junimist se situa pe poziții moderne și, mai cu seamă, demara o discuție ce va domina întregul secol al XX-lea, pînă în zilele noastre. Și astăzi ea este o problemă deschisă, chiar dacă un număr important de critici au acceptat formula criticii ca știință și artă totodată.

Revenind la disputa propriu-zisă dintre Maiorescu și Gherea referitoare la metodologia criticii literare, observăm cum cele arătate cu privire la Dragomirescu își păstrează în mare parte valabilitatea.

Atît concepția lui C. Dobrogeanu-Gherea cît și cea a lui Titu Maiorescu despre statutul criticii literare, atît considerațiile unuia cît și ale celuilalt privind metodologia criticii au rămas probleme deschise pentru critica literară românească din secolul al XX-lea. Independent de atitudinea lor, în ansamblu, față de polemica propriu-zisă (în sensul unei situări vizibile pe poziții gheriste sau maioresciene), criticii români n-au ezitat să valorifice ideile ce ni le-au lăsat acești doi proeminenți înaintași, să le considere, de multe ori, drept bunuri comune.

E drept că orientarea criticii secolului nostru cu precădere spre critica estetică a determinat un număr important de critici să-și declare ascendența din sistemul general al criticii maioresciene, însă practic metodele criticii gheriste n-au fost evitate sau ocolite nici măcar de

cei ce s-au considerat adepții criticii estetice și adversarii celei istorice. Definirea incompletă a propriei metodologii critice, atît de către Gherea cît și, mai ales, de Maiorescu, s-a datorat în mare parte și stadiului dezvoltării literaturii noastre, a istoriografiei și criticii literare din ultimele două decenii ale secolului trecut, raportat la momentul corespunzător pe plan european. A rămas astfel deschisă disputa, au continuat în faze și forme diferite dezbaterile, încît, fără să pară a fi ceva ieșit din comun, și în critica actuală pot fi întîlnite idei, controverse de cea mai pură esență gheristă sau maioresciană. În publicistica de specialitate se caută și acum răspunsuri la întrebări esențiale pentru secolul trecut : este critica literară o artă sau o știință, sau și una și alta ? Criticul literar e un scriitor sau un om de știință, sau și unul și altul ? Faptul ca atare nu e un semn al înapoierii științifice cît mai degrabă o dovadă a ancorării dezbaterilor noastre în contextul european actual.

IMPERSONALITATEA ȘI PERSONALITATEA ARTISTULUI

În anul 1885, Titu Maiorescu s-a încumetat să-și asume misiunea deosebit de dificilă a apărării teatrului lui I. L. Caragiale împotriva acuzațiilor de imoralitate și vulgaritate, formulate atît cu ocazia unor reprezentații cît și a comentariilor apărute în unele periodice ale vremii. Principalele argumente invocate de critic în studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, se bazau pe ideea impersonalității emoției estetice, care explică specificul moralității artei ca fiind derivat tocmai din particularitatea esențială, proprie a acesteia, în corelație cu impersonalitatea artistului, a cititorului sau spectatorului. Filozoful german A. Schopenhauer, din care chiar în 1885 publicase în *Convorbiri literare* unele texte în traducere proprie, i-a oferit posibilitatea de a-și însuși ideea de impersonalitate în artă, ale cărei origini merg de la Hegel și Kant pînă la Platon.

Dar încă din 1867, Titu Maiorescu făcuse dovada însușirii cîtorva teze schopenhaueriene și vorbea în spiritul lor despre arta dezinteresată, lipsită de orice tendință practică. Ideea despre contemplația impersonală ar fi putut-o prelua de la Kant, într-o parafrazare a lui Schopenhauer, însă de data aceasta originea ei nu are vreo semnificație deosebită, interesul fiind captat mai degrabă de constatarea prezenței acesteia ca o permanență în gîndirea estetică maioresciană. Iar în cele din urmă, caracterul permanent a fost favorizat de consecvența cu care criticul junimist l-a audiat pe Schopenhauer în cele mai importante dezbateri literare întemeiate pe o concepție estetică.

Încă din *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867*, Titu Maiorescu exprimase opinia că, deoarece în momentul creației artistul se smulge de sub tirania intereselor, atunci opera de artă devine „un liman de adăpost". În acest moment al creației, poetul uită de actuali-

tate şi se ridică într-o lume în care „timpul nu mai are înţeles", iar poezia, artele frumoase devin un repaus al inteligenţei. Toate aceste idei expuse de Maiorescu se pot compara cu cele ale lui Schopenhauer, sau, cum susţine D. Murăraşu [1], mai degrabă cu ceea ce zicea Kant parafrazat de Schopenhauer. Şi acesta ne spune că subiectul pur de cunoaştere, absorbit de contemplarea obiectului, *se odihneşte* şi că arta e *un azil* în care scăpăm de griji şi de suferinţe.

Teoria emoţiei impersonale este invocată de Titu Maiorescu şi în alte studii, cum ar fi, de pildă, *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare,* apărut tot înainte de *Comediile d-lui I. L. Caragiale,* în 1883. Cu acest prilej, criticul susţinea că „Acela are vocaţiune, care în momentul lucrării se uită pe sine", iar ceea ce-i distinge pe scriitorii adevăraţi de cei nechemaţi este tocmai entuziasmul impersonal : „Numai entuziasmul impersonal pentru ceea ce ştii că este adevărat în gîndirea ta şi ceea ce simţi că este frumos în închipuirea ta, numai acesta îţi pune pe frunte semnul celor chemaţi" [2].

Preocupările lui Titu Maiorescu pentru teoretizările privitoare la specificul activităţii artistului, mergînd pînă la scurte incursiuni în laboratorul creaţiei acestuia, sînt urmarea firească a necesităţii ce a simţit-o ca să demonstreze specificul legăturii existente între artă şi morală ; limitîndu-se strict la literatură, interesul pentru specificul activităţii scriitorului derivă din necesitatea de a demonstra rolul moral al literaturii, dar fără ca aceasta să-şi piardă caracterul ei de artă. Faptul că scriitorul se inspiră din realitate nu înseamnă că opera lui este o copie a acesteia, ci o recreere, o ficţiune. Fiind o ficţiune, o lume imaginată, atunci şi raporturile dintre creator şi opera artistică sînt altele decît dintre omul de ştiinţă şi ştiinţa profesată de el. Pentru a se produce trecerea de la lumea reală, cotidiană, la cea imaginată, a „ficţiunii ideale", e necesar ca artistul să fie inspirat, să posede capacitatea de a imagina o asemenea lume. În momentul inspiraţiei, artistul îşi concentrează toată atenţia în obiectul ce-l preocupă spre a-l recrea în operă ; această concentrare trebuie să se producă în aşa fel, în aşa măsură, încît el să se uite pe sine cînd percepe obiectul, sau, cu alte cuvinte, să se obiectiveze. Realizarea unei pătrunderi adînci a obiectului are drept urmare faptul că artistul reuşeşte să sur-

prindă esenţa lui, să intuiască generalul, tipicul, pe care apoi să-l înfăţişeze sub *specie aeternitatis*, cum va zice Maiorescu în 1892. Este prima etapă a procesului de creaţie artistică — momentul perceperii, al contemplării, cînd artistul devine impersonal. Singura moralitate ce s-ar putea cere comediilor lui Caragiale „este înfăţişarea unor tipuri, simţiminte şi situaţii în adevăr omeneşti, cari prin expunerea lor artistică să ne poată transporta în lumea închipuită de autor şi să ne facă, prin deşteptarea unor emoţiuni puternice, în cazul de faţă a unei veselii, să ne uităm pe noi înşine în interesele noastre personale şi să ne înălţăm la o privire curat obiectivă a operei produse“ [3]. Asupra ultimei idei, a catharsisului, a purificării de rău prin artă (susţinută de Aristotel, Schopenhauer, Herbart, Hegel) vom zăbovi în capitolul următor. Revenind acum la teza despre *emoţia artistică impersonală* în stare să nimicească *egoismul*, amintim că acesta din urmă este la Maiorescu sinonim cu *voinţa de a fi*, ceea ce apropie vizibil studiul despre *Comediile d-lui I. L. Caragiale* de cel al filozofului german Schopenhauer, *Lumea ca voinţă şi reprezentare*. Înălţarea impersonală, adică emoţia artistică produsă de o operă, apare ca o condiţie absolută a oricărei imagini („impresii“) artistice şi de aceea „tot ce o împiedică şi o abate este un duşman al artei, îndeosebi al poeziei şi al artei dramatice“.

Inspirîndu-se din Schopenhauer, dar şi din Hegel, Maiorescu afirmă că esenţa artei constă tocmai în depersonalizare şi identificarea cu absolutul, iar condiţia esenţială pentru ca arta să fie morală constă tocmai în puterea ce o are artistul de a-l transpune pe cititor într-o lume impersonală, obiectivă ce depăşeşte persoana sa particulară şi absoarbe realul în ideal, în ficţiune [4].

Referirile criticului la necesitatea ca artistul să rămînă impersonal (obiectiv) în prima etapă a creaţiei revin şi cînd e vorba de respingerea acuzaţiei de trivialitate, formulată împotriva teatrului lui I. L. Caragiale. Acuzaţia de trivialitate are drept cauză iarăşi confuzia dintre artă, „care este în esenţa ei ideală“, şi realitate : „Dacă pseudoartistul rămîne el însuş în această lume de rînd, dacă el însuş nu este cuprins de inspirarea impersonală, şi prin urmare nu ne poate transporta nici pe noi în lumea curată a ficţiunilor, atunci se înţelege că lucrarea sa poate să fie trivială, indecentă, lascivă, după cum îi este felul

și ținta. Dar aceasta nu atîrnă nici de la obiect, nici de la expresii, ci de la chiar genul inspirării sale ; și atunci o împărătească cu expresii academice, manierate, după gustul trecător al unui public trecător, poate să fie în adevăr trivială, pe cînd soția cherestegiului Dumitrache nu este" [5].

Prin teza despre impersonalitatea emoției estetice și a artistului, Titu Maiorescu formula un răspuns lămurit, clar la întrebarea despre valoarea specifică a artei, cu precizările necesare privitoare la relația subiectiv-obiectiv în cadrul valorii estetice, numită de el printr-un termen numai aparent contradictoriu — *emoție impersonală* [6]. Teoria contemplației obiectului, ca moment în care artistul-contemplator se uită pe sine este de origine platonico-schopenhaueriană, după cum criticul însuși va preciza în studiul următor, *Poeți și critici*, apărut în 1886. În situația nou creată, impusă de necesitatea apărării lui Vasile Alecsandri, Titu Maiorescu a trebuit să se refere la momentul ce urmează contemplării impersonale a obiectului de către artist — cel al recreerii realității. Dacă în *Comediile d-lui I. L. Caragiale* se referea la impersonalitatea artistului în etapa perceperii realității, în *Poeți și critici* vorbea despre personalitatea acestuia, determinată de faptul că, procedînd la recreerea realității ce fusese percepută obiectiv, dezinteresat, încep să se manifeste o serie de factori subiectivi care-l fac să se diferențieze de ceilalți creatori. Pornind de la ideea diferențierii naturii poetului de cea a criticului, Titu Maiorescu formulează cîteva dintre elementele de bază care constituie latura subiectivă a artistului, personalitatea lui : „Poetul este mai întîi de toate o individualitate. De la aceleași obiecte chiar, despre care noi toți avem o simțire obișnuită, el primește o simțire așa deosebit de puternică și așa de personală în gradul și în felul ei, încît în el nu numai că se acumulează simțirea pînă a sparge limitele unei simple impresii și a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăși această manifestare reproduce caracterul personal, fără de care nu poate exista un adevărat poet.

Din multe părți ale lumii primește poetul razele de lumină, dar prin mintea lui ele nu trec pentru a fi stinse sau pentru a ieși cum au intrat, ci se răsfrîng în prisma, cu care l-a înzestrat natura, și ies numai cu această răsfrîngere și coloare individuală. Altfel descrie lumea

Goethe, altfel o descrie Heine, altfel Leopardi, altfel Victor Hugo, deși cu toții au primit impresii de la aceeași lume“ [7].

În articolul său polemic ce avea să devină *Personalitatea și morala în artă*, C. Dobrogeanu-Gherea a crezut că a descoperit o contradicție între teoria artei ca reprezentare impersonală, din primul articol, și teoria caracterului personal al creației artistice expusă în *Poeți și critici*. Eugen Lovinescu observase deja că C. Dobrogeanu-Gherea nu ținea seama „de dublul înțeles al cuvîntului“ ; impersonalitatea poetului se manifestă în momentul perceperii obiectului, în sensul că se realizează o percepere obiectivă. Acestuia îi urmează o nouă etapă, de recreere a realității, cînd artistul nu poate fi altfel decît personal [8].

Dar C. Dobrogeanu-Gherea nu se mărginește doar la a semnala pretinsa „contradicție“ (deși, repetăm, nu sesizase cele două momente diferite ale creației la care se referise Maiorescu), ci purcede la o minuțioasă analiză a termenilor, a noțiunilor care i se par imprecis exprimate, „metafizice“ și „neexacte“, cum ar fi : „ficțiuni ideale“, „emoțiuni impersonale“, „înălțare impersonală“, „lume impersonală“, „inspirare impersonală“ etc. [9]. Criticul socialist îl aprobă de Maiorescu în ceea ce afirmase în *Poeți și critici* în legătură cu reproducerea caracterului personal al artistului în cuprinsul operei ce a creat-o ; prin caracter el înțelege „temperamentul“, „inteligența“, „simpatiile și antipatiile“, „ura și iubirea, bucuria și suferința lui — toate înrîuririle mijlocului social în care trăiește, a primit o educație etc. Mai mult, o lucrare adevărat artistică nici nu poate să nu reproducă caracterul personal al artistului ; bineînțeles dacă opera este destul de întinsă pentru a putea reproduce un caracter“ [10]. Așadar, pentru el artistul poate fi numai personal.

Evident că Gherea îl aprobase pe Maiorescu în legătură cu ceea ce afirmase în cel de al doilea articol numai pentru a demonstra existența pretinsei „contradicții“ față de susținerile din primul, care credea că se referă la același lucru. Față de această neînțelegere a lui Gherea, Al. Piru își exprimă nedumerirea, fiindcă ea venea tocmai din partea unui cunoscător al marxismului, și explică științific relația respectivă, într-o formulă preluată ulterior de exegeții lui Maiorescu : „Curios cum un cunoscător al marxismului, ca Gherea, n-a înțeles relațiile dialec-

tice personal-impersonal, subiectiv-obiectiv, particular-general, individual-universal. Pentru el artistul nu poate fi decît personal, cuvîntul impersonal n-are sens, a se uita pe sine ca persoană înseamnă abandonare în inconştienţă, iar lumea ficţiunii ideale e o vorbă goală ce s-ar putea traduce prin neant. Luînd termenii maiorescieni *a la lettre*, Gherea combate fără să-şi dea seama estetica hegeliană, definiţia artei ca actualitate a ideii cu baza în sensibil, dar cu suflet propriu. Într-adevăr, după Hegel, ca şi după Maiorescu, geniul nu-i niciodată expresia subiectului ca subiect, ci expresia semnificativă (concretă) a subiectului ca obiect. Arta presupune depăşirea individualului, prin raport cu universalul, exprimarea particularului generalizat. Realitatea artistică obţinută astfel este altceva decît lumea reală, e o ficţiune ideală. Negînd caracterul impersonal al creaţiei, Gherea neagă, iarăşi fără să-şi dea seama, putinţa reprezentării obiective a realităţii în artă prin tipuri : cît despre ignorarea caracterului de ficţiune al artei, aceasta rezultă din exemplele pe care le dă, mai toate nu opere de artă, ci teme, prezentate cu formula : «Să ne închipuim că . . .» (un scriitor talentat ar face o dramă, un pictor ar zugrăvi un tablou etc.)“ [11].

Răspunsul lui Gherea îşi găsea o justificare numai din punct de vedere istoric, iar direcţia atacului său servea numai „exterior“ ideea susţinută, observă E. Todoran [12], şi corectarea făcută de Al. Piru ţine seama tocmai de acest lucru.

O altă consideraţie a lui Gherea putea fi, în schimb, receptată de Maiorescu fără putinţa unei replici, căci se referea la cunoscuta teză a respingerii patriotismului din artă. Dacă Maiorescu admitea ideea că subiectul operei poate fi luat din realitatea zilnică dar cu condiţia ca tratarea lui să fie ideal-artistică, atunci ar fi trebuit să admită şi prezenţa patriotismului, în aceleaşi condiţii. Într-adevăr, zice Gherea, şi patriotismul, ca „oricare altă manifestare a vieţii individuale şi sociale, poate să fie subiectul unei lucrări artistice, numai tratarea acestui subiect trebuie să fie în adevăr artistică“. Artistul, scriitorul nu pot să devină atît de impersonali „încît să uite, să-şi părăsească toate obiceiurile, convingerile, principiile . . .“. Dimpotrivă, artistul, scriitorul, îşi are „convingerile sale, principiile sale, e influenţat de mijlocul în care trăieşte, răsuflă în atmosfera morală a mijlocului social în care

se află, şi de aceea lucrările sale, sublectele ce va alege, felul cum le va lucra vor purta pecetea mijlocului social ce înconjoară pe artist" [13]. Toate aceste remarci ale lui C. D. Gherea îşi păstrează valabilitatea întrucît se referă la personalitatea artistului iar nu la impersonalitatea (obiectivitatea) acestuia, ca o condiţie esenţială a etapei reperceperii realităţii, încît intenţia de a o formula ca replică faţă de ceea ce susţinuse în *Comediile d-lui I. L. Caragiale* este principial nejustificată. Teza în sine, a influenţei factorilor subiectivi şi a mediului social, este valabilă considerată doar ca referindu-se la factorii extranei şi rămînînd fără sens în cazul raportării la valoarea operei de artă.

Deşi replica lui Titu Maiorescu a venit numai după şase ani *(Contraziceri ?)*, meritul lui de a fi transformat polemica propriu-zisă într-o dezbatere fructuoasă este de netăgăduit. E drept că o oarecare parte a dezbaterii s-a consumat cu elucidarea unor probleme de logică şi terminologie, dar fără să umbrească întrucîtva reluarea mult mai explicită a tezelor de bază şi astfel să prilejuiască dezvoltarea şi adîncirea sensului lor fundamental. Gherea însuşi avea să profite de pe urma reluării de către preopinent a unora dintre idei, care astfel apăreau cu contururi mai precise, iar expunerea limpede, clară înlesnea înţelegerea ce se dovedise foarte dificilă cu şase ani în urmă. C. Dobrogeanu-Gherea crezuse că ideile platonice expuse de Titu Maiorescu nu erau decît nişte „idei nemţeşti", greoaie, încîlcite şi improprii pentru gîndirea estetică şi critică de la noi. În felul acesta l-a obligat pe criticul *Junimii* să reia expunerea lor într-un mod mult mai explicit şi cu indicarea anume a izvoarelor din care se inspirase. Textul ca atare, pe lîngă faptul că e mult mai clar şi mai precis, oferă totodată şi propria mărturie a autorului în legătură cu posibilitatea de a şi le fi însuşit fie direct de la Platon, fie prin intermediul lui Arthur Schopenhauer : „Dar teoria ficţiunii ideale, care idealitate dă obiectului tratat de artist caracterul tipic (prin chiar aceasta artistul se înalţă în lumea impersonală), este teoria lui Platon ; aceste sînt aşa numitele «idei platonice», foarte clar reproduse cu acel caracter al lor în *Estetica* lui Scopenhauer, care Schopenhauer, deşi fără îndoială german, se întemeiază în partea citată a filozofiei lui tocmai şi anume pe Platon" [13]. După această deosebit

de importantă indicare a izvoarelor, Maiorescu revine asupra ideilor mai vechi despre impersonalitatea şi personalitatea artistului, cu clarificările şi dezvoltările de rigoare, impuse de neînţelegerea corespunzătoare a sensului diferit ce-l acordase în funcţie de cele două etape diferite ale actului creaţiei artistice. Aici găsim, de fapt, expusă laolaltă, în întregimea ei, teoria maioresciană despre impersonalitatea şi personalitatea artistului, într-un context care o leagă inevitabil de teoria tipurilor :

„Poetul adevărat este impersonal în perceperea lumii, întrucît în actul perceperii obiectului trebuie să se uite pe sine şi să-şi concentreze toată privirea în obiect ; prin aceasta numai, obiectul încetează acum de a fi individual mărginit şi devine tip, se înfăţişează *sub specie aeternitatis*, cum zice Spinoza, este o idee platonică. Shylock nu este un ovreu izolat, ci este ovreimea ; Werther nu este un amorezat individual, ci este sentimentalitatea amorului. Aceasta constituie partea mai ales etică a artistului.

Dar odată perceperea obiectivă dobîndită, manifestarea ei în o anume formă reproduce caracterul personal al poetului şi o asemenea răsfrîngere în prisma lui proprie exprimă individualitatea lui esenţială. Leiba Zibal din «Făclia de Paşti» a d-lui Caragiale nu este nici el un ovreu izolat, ci este ovreimea, ca şi Shylock ; dar ce deosebire în forma exprimării după deosebita individualitate a scriitorului ! Impersonal sau tipic văzute amîndouă figurile, personal sau individual tratate de fiecare autor. Şi *Luceafărul* lui Eminescu nu este un individ amorezat, ci însăşi sentimentalitatea amorului, ca şi Werther. Dar aceeaşi deosebire a manifestării şi din aceeaşi cauză. Aceasta constituie partea mai ales estetică a poetului.

Iacă teoria clară, demult ştiută şi demult comentată, a ideii platonice întrebuinţate drept fundament de estetică, şi împăcarea ei cu formele foarte diverse de manifestare, în care se revelează diversele personalităţi ale poeţilor“ [14].

Un element cu totul nou faţă de studiile sale anterioare este aici definiţia impersonalităţii ca o condiţie etică a creaţiei, iar personalitatea sau individualitatea constituie condiţia estetică a artei. Definiţia e împrumutată din Herbart [15].

Teza lui Maiorescu despre ideile platonice devenite tipuri literare, preluată de la Schopenhauer în studiul

Comediile d-lui I. L. Caragiale, revine în *Contraziceri ?* fără vreo modificare esenţială. Pentru identificarea sursei acesteia în estetica lui Schopenhauer sînt deosebit de semnificative traducerile lui Maiorescu din filozoful german, tipărite în 1885 : „Deşi poetul, ca orice artist, nu ne prezintă decît persoane şi lucruri individuale, singulare, totuşi obiectul pe care l-a cunoscut dînsul şi prin dînsul vrea să-l cunoaştem şi noi : Ideea (platonică), speţa întreagă ; de aceea în imaginile lui se va tipări oarecum tipul caracterelor şi situaţiilor omeneşti. Poetul epic, asemenea şi cel dramatic, scoate din viaţă un obiect cu totul singular şi-l înfăţişează exact în individualitatea sa ; prin aceasta însă reprezintă întreaga existenţă omenească ; căci, ocupîndu-se în aparenţă cu ceea ce este individual mărginit, se ocupă în adevăr cu ceea ce este pretutindeni şi totdeauna. De aici provine că sentinţele, mai ales ale poeţilor dramatici, se văd aşa de des aplicate în viaţa reală“ [16].

Problema tipizării în artă şi cea a raportului dintre particular şi general pe care C. Dobrogeanu-Gherea nu le aprofundase, în studiul despre *Personalitatea şi morala în artă*, a constituit si de data aceasta unul din obiectivele replicii lui Titu Maiorescu. Dar în afară de revenirile asupra tezelor despre impersonalitatea şi personalitatea artistului, precum şi rediscutarea firească, necesară a conceptului de tipic, Titu Maiorescu n-a mai abordat în *Asupra personalităţii şi impersonalităţii poetului* şi alte probleme estetice esenţiale ; cea mai mare parte a intervenţiei din 1892 se referea la chestiuni de logică şi psihologie. Metoda digresiunii şi a ocolurilor folosită de el a fost adoptată şi de C. Dobrogeanu-Gherea cu ocazia noului său răspuns polemic din 1893, în studiul *Asupra esteticei metafizice şi ştiinţifice*. Este, totuşi, de menţionat faptul că obiecţia lui Maiorescu în legătură cu neclaritatea, şi chiar confuzia, prezente la Gherea cu ocazia utilizării unor noţiuni, l-a determinat să reia anumiţi termeni, cu explicaţii detaliate, precizîndu-le mai bine sensurile, şi să indice noi izvoare bibliografice care stau la baza gîndirii sale materialiste. El lasă să se înţeleagă că în ultima sa intervenţie polemică, Titu Maiorescu „ar fi justificat contrazicerea în privinţa personalităţii şi impersonalităţii“ scriitorului prin explicaţiile teoretice date (şi citate de noi mai înainte), dar ar fi rămas, totuşi, alte contraziceri care,

după opinia sa, nici nu pot fi eliminate „prin nici o teorie nebuloasă". Această ultimă intervenție a lui C. D. Gherea nu și-a mai aflat vreo replică la Maiorescu. În schimb, dezbaterea a fost preluată de P. P. Negulescu în articolul *Impersonalitatea și morala în artă* [17], cu contribuții demne de semnalat. Angajarea directă în polemică este prefațată de o referire la conținutul și stilul ei. Deoarece Dobrogeanu-Gherea rezumase articolul profesorului său *(Contraziceri ?)* doar la două expresii și o contrazicere, P. P. Negulescu întreprinde înainte de toate o delimitare precisă a problemelor controversate, despre care spune că sînt foarte importante, ceea ce le determină fiind diferența de opinii referitoare la următoarele probleme fundamentale : impersonalitatea emoțiilor, relația dintre egoism și rău, raportul dintre impersonalitatea susținută în studiul despre comediile lui I. L. Caragiale și personalitatea despre care s-a scris în *Poeți și critici.* Replica lui Maiorescu nu se mai referea, de aceea, cum pretindea Gherea cu scop minimalizator, numai la două expresii, ci intră în dezbateri de fond, în legătură cu două teorii estetice fundamentale. În partea a doua a studiului său, elevul lui Titu Maiorescu își propune să reia într-un alt plan discuția despre termenii *impersonal* și *personal*, deschisă de profesorul său în *Comediile d-lui I. L. Caragiale* și *Poeți și critici.* Premiza de la care pornește este că problema nu poate fi corect înțeleasă decît dacă recunoaștem existența a două sensuri diferite întrucît se referă la momente distincte ale actului creației și denumesc noțiuni diferite. Citarea prealabilă a textului maiorescian îi permite lui Negulescu formularea unei explicații proprii a termenilor respectivi. Pretutindeni în *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, observă el, cuvîntul *impersonal* însemnează «uitare de sine», înălțare deasupra intereselor practice ale vieții zilnice, «lipsă de intenții și tendințe politice sau sociale», lipsă de «parti-pris» de morală convențională, lipsă de preocupări practice de folos individual sau de orice fel ar fi.

Primesc sau nu cititorii teoria d-lui Maiorescu, — asta-i altă chestie. Faptul e că în această teorie a d-lui Maiorescu, cuvîntul «impersonal» are *această* însemnare și nu alta" [18].

O precizare a termenului *personal* din *Poeți și critici* urmează firesc celei de mai înainte. *Personal* însem-

nează, potrivit modului lui Negulescu de a-l înțelege pe Maiorescu, „conform caracterului individual al poetului, *potrivit* cu caracterul individual al poetului, *relativ* la caracterul individual al poetului“ sau, mai simplu : „a fi personal, în înțelesul articolului d-lui Maiorescu, e a vedea și a simți lumea în *felul particular* pe care *il impune* fiecăruia organizarea sa cerebrală și a reproduce acest fel particular, această notă personală, în creațiunea operelor de artă“ [19]. Felul acesta particular de a simți lumea este impus fiecăruia de propria-i organizare cerebrală ; cu alte cuvinte, nu este *intenționat*, realizat prin intervenția voită a noastră, ci ne este *dat*. În concepția lui P. P. Negulescu, o precizare mult mai clară a sensurilor ce le acordă Maiorescu termenilor *personal* și *impersonal* devine posibilă numai în cadrul unei raportări comparative imediate a unuia la celălalt. Astfel, cuvîntul *personal* nu are în *Poeți și critici* un înțeles opus celuilalt cuvînt, *impersonal*, utilizat în studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*. Înțelesul e diferit, chiar *deosebit* cu totul, dar nu *opus*. În *Comediile d-lui I. L. Caragiale* a fi *impersonal* însemna : „a se uita pe sine ca persoană și a se ridica deasupra oricărui interes și deasupra oricărei preocupări practice“. În *Poeți și critici*, a fi *personal* „nu însemnează nicidecum : a nu se uita pe sine ca persoană și a se conduce de interese și preocupări practice, ci însemnează cu totul altceva, — însemnează . . . a vedea și a simți lumea în felul său particular, și a-l reproduce, inconștient și involuntar, ca notă personală, în manifestările exterioare întrupate în opere de artă“ [20]. Reluînd, în continuare, într-un alt sistem de relații, discuția despre termenii *impersonal* și *personal*, P. P. Negulescu așează paralel textele respective din cele două articole, apropie termenii amintiți și-i reașează astfel într-un context ce le conferă calitatea de elemente specifice, componente ale personalității creatorului de artă. Privite în cadrul acestui sistem de relații, noțiunile respective nu mai apar ca fiind în totală contradicție, în opoziție, ci, mai degrabă se găsesc în raport de necesitate în una și aceeași personalitate a artistului. În timp ce primul termen — *impersonal* — se referă la necesitatea identificării artistului cu obiectul, opera sau personajul creat, cel de al doilea, *personal*, denumește obligativitatea creatorului de a manifesta față de obiectul său, față de personaj, o atitudine proprie, menită să asigure originali-

tatea operei : „Dacă artistul trebuie să fie impersonal, în înțelesul primului articol, întrucît trebuie să se uite pe sine ca persoană și *să se identifice* cu obiectul, cu personajul, cu scena pe care vrea să le descrie, el trebuie să fie în același timp personal, în înțelesul celui de-al doilea articol, întrucît trebuie să aibă în fața obiectului, personagiului sau scenei pe care vrea să le descrie, o impresie proprie, personală, și să o reproducă ca atare în opera sa, — căci numai astfel opera sa va fi *originală*. Impersonal întrucît trebuie să se uite pe el însuși, iată cele două condiții puse artistului de cele două articole ale d-lui Maiorescu ..."[21]

Precizările de mai sus îi permit tînărului estetician formularea observației că în replica sa C. Dobrogeanu-Gherea pornise de la o premiză falsă, cîtă vreme socotea termenul *personal* din *Poeți și critici* opus ca înțeles termenului *impersonal*, utilizat în articolul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*. Tocmai de aceea răspunsul criticului socialist din studiul *Asupra esteticei metafizice și a celei științifice* la replica lui Maiorescu din *Contraziceri?* îi apare lui P. P. Negulescu ca inapt să clarifice problema pusă în relația dialectică a personalității și, totodată, a impersonalității artistului. În felul acesta studiul lui Negulescu despre *Impersonalitatea și morala în artă* dobîndește caracterul și semnificația de replică junimistă la obiecțiile lui Gherea formulate în *Asupra esteticei metafizice și a celei științifice*. În finalul studiului său, elevul lui Titu Maiorescu pledează magistral pentru teza expusă de profesorul său ; în același timp el nu se mărginește doar la atît, căci dovedește o înțelegere proprie, capabilă să adauge noi elemente necesare, dar fără să modifice structural sensul inițial : „Într-adevăr, scrie P. P. Negulescu, după înțelesurile diferite ale cuvintelor *personal* și *impersonal*, pe care le-am arătat mai sus, artistul poate fi în același timp, fără contradicție, și personal și impersonal, în creațiunea operii de artă. El e impersonal întrucît se uită pe sine ca persoană și se ridică deasupra oricărei preocupări de interes practic ; el e însă personal întrucît se reproduce pe sine în creațiunea sa, întrucît reproduce adică într-însul felul său particular de a vedea și a simți lumea. Iar această personalitate și această impersonalitate se exercită deopotrivă în toate momentele

creațiunii artistice. Artistul contemplă sau studiază un obiect, un personagiu, o scenă, pe care vrea să le descrie sau să le reproducă în opera sa. În această contemplare el va fi *și* personal întrucît va vedea sau va percepe obiectul, personagiul sau scena în chestie, în felul său particular, *și impersonal*, întrucît se va uita pe sine în contemplarea lor, pentru a se absorbi în ele, pentru *a se identifica cu ele*" [22].

Comparînd acest text al lui P. P. Negulescu cu cele două în care Maiorescu expune problema personalității și a impersonalității, dar mai cu seamă cu reluarea sub formă de sinteză din *Contraziceri ?* vom observa că originalitatea tînărului estetician nu se rezumă doar la aprofundarea termenilor, clarificîndu-le sensurile și insistînd asupra caracterului lor necontradictoriu. Această originalitate se manifestă pe deplin în faptul că, spre deosebire de profesorul său, care limita *impersonalitatea* la momentul perceperii obiectului, iar personalitatea o identifica în faza de creație propriu-zisă, Negulescu susține ideea personalității și impersonalității artistului ca două laturi constitutive ale ansamblului structurii lui, exercitîndu-se „deopotrivă în toate momentele creațiunii artistice". Tezele, doar enunțate da Maiorescu, i-au prilejuit elevului său anumite dezvoltări care încheiau o discuție mai largă cu îmbogățirea gîndirii estetice junimiste privitoare la modul de manifestare a personalității artistice în procesul de creație. Sinteza finală a discuției polemice pe care o datorăm lui P. P. Negulescu reprezintă și ultimul punct de vedere acceptat nu numai de ceilalți junimiști dar și de Titu Maiorescu, cel ce stăruise pentru tipărirea în *Convorbiri literare* a unor articole în care P. P. Negulescu să dezvolte ideile susținute anterior, cu prilejul discuțiilor stîrnite de replicile lui C. Dobrogeanu-Gherea : „Impersonal întrucît trebuie să se uite pe sine însuși, și personal întrucît trebuie să se reproducă pe sine însuși, în creațiunea operii de artă — iată în rezumat ce cerea d-l Maiorescu artistului. Și pentru că în creațiunea operii de artă se coprinde și *perceperea* și *expresia*, artistul trebuie să fie în același timp personal și impersonal, și în percepere și în expresie" [23].

Cu acest adaus final teza maioresciană dobîndea noi elemente de susținere și, în același timp, urmărea să înlă-

ture acea contrazicere de care o acuzase Gherea. Dar și acum apărarea rămînea în continuare expusă replicilor adversarului, de vreme ce contrazicerea invocată de Gherea avea la bază textul lui Maiorescu, unde nu se vorbea, ca în cel al lui P.P. Negulescu, despre *impersonalitate* și *personalitate* prezente în întregul proces al creației artistice, ci *impersonalitatea* era considerată necesară momentului perceperii realității, iar personalitatea aparținea etapei de creație propriu-zisă, recreerii realității percepute anterior într-o formulă, sau, mai exact, într-o expresie proprie. Teza lui P. P. Negulescu se apropia astfel de concepțiile estetice moderne care consideră perceperea realității nu ca un act premergător creației, ci ca pe o etapă a acesteia. Impersonalitatea (obiectivitatea) și personalitatea (subiectivitatea) artistului nu mai apar în etape separate, ci laolaltă, în sensul că personalitatea se manifestă și în momentul perceperii realității, ceea ce duce, din nou, la deosebiri față de Maiorescu și contribuie la apropierea de pozițiile esteticii moderne. Această nouă formulare a relației obiectiv-subiectiv („impersonal“ — „personal“) l-a obligat pe Negulescu să lărgească în continuare bazele discuției, în polemică cu C. D. Gherea, abordînd problema specificului percepției artistice față de percepția obișnuită : „Percepția artistică — remarcă el — se deosebește dar de percepția ordinară prin aceea că deosebește și extrage din complexul de senzații externe elementele esențiale și necesare, elementele *invariabile*. Și pentru că tot ce e *individual* e eminamente *variabil*, de aceea în percepția artistică sau impersonală, obiectele încetează de a fi *individuale* și *mărginite* în timp și spațiu, pentru că sînt reduse la ceea ce e *invariabil* și prin urmare *nemărginit* în timp și spațiu. Din acest punct de vedere concepția d-lui Maiorescu și concepția d-lui Vlahuță se întîlnesc cu concepția lui Taine, după care o operă de artă e cu atît mai de valoare și cu atît mai durabilă, ca efect, în timp și spațiu, cu cît manifestă o trăsătură mai fundamentală și mai *invariabilă* a naturii omenești, cu cît rezumă și pune în evidență sub forme sensibile «quelque fragment de l'homme universal»“, cum spune Taine în ultima parte din *Philosophie de l'art* [24].

După cum se poate observa, P. P. Negulescu își extrage unele idei despre percepția artistică tocmai din lu-

crarea lui Taine, criticul preferat al lui Gherea, cu scopul vădit de a demonstra cititorilor că oponentul său poate fi combătut şi cu argumente oferite de critica şi estetica modernă pentru care optase demult, dovezile esteticii metafizice fiindu-i de data aceasta inutile. Totul era, în cele din urmă, o chestiune de tactică polemică utilizată şi altădată de elevii lui Titu Maiorescu.

Replica lui C. Dobrogeanu-Gherea faţă de susţinerile lui P. P. Negulescu privitoare la impersonalitatea şi personalitatea artistului n-a mai venit, din motive pe care nu e greu să le aflăm. Atît ultima intervenţie a lui Titu Maiorescu din *Contraziceri ?* (1892) cît şi, mai ales, cea a lui P. P. Negulescu din *Impersonalitatea şi morala în artă* l-au putut determina pe C. D. Gherea să reflecteze mai profund asupra explicaţiilor adversarilor săi, căutînd răspunsuri şi în alte lucrări, mai puţin frecventate de ei. Numai astfel ne putem explica reluarea problemei abia în 1895, într-un articol ce nu mai putea avea caracter de replică anti-junimistă, de vreme ce Gherea folosea acum cu îndemînarea cuvenită aceiaşi termeni pe care-i luase în derîdere altădată ca fiind metafizici, imprecişi : „impersonalitatea“ şi „personalitatea“ în artă. Este vorba despre articolul *Leconte de Lisle şi poezia contemporană*, apărut în *Lumea Nouă* din 1895, dar nereprodus în vreo ediţie pînă în 1973 şi de aceea exclus din cadrul unor concluzii prestigioase cu privire la polemică, formulate pînă la data respectivă. Revenirea lui Gherea asupra ideii *impersonalităţii în artă* a avut un caracter decisiv, determinîndu-i pe unii critici să aprecieze că în felul acesta importanţa propriu-zisă a polemicii limitată la această latură scade considerabil sau se rezumă la ceea ce Maiorescu calificase drept „ceartă de cuvinte“ [25]. Cert este că în final Gherea dovedeşte că-şi clarificase între timp problema impersonalităţii în artă, ajungînd la un punct de vedere care nu diferea esenţial de cel al lui Maiorescu şi era foarte înrudit cu cel expus de Petru P. Negulescu.

Impersonalitatea în artă este considerată de Gherea în 1895 ca fiind „una din ideile principale ale esteticei moderne“, provenind „din formula generală a esteticei realiste“, prin care se stabileşte deosebirea fundamentală faţă de romantism. Definind în continuare impersonalitatea, el demonstrează că-i acordase acelaşi sens cuvîntului respec-

tiv — obiectivitate — ca și Maiorescu, iar mai apoi Negulescu : „Prin impersonalitate se înțelege puterea de a ieși din sine — însuși, darul de a înțelege, de a simpatiza cu alte suflete, de a da o formă exactă, reală naturii și civilizațiilor pe care poetul le descrie și acestea în opoziție cu literatura romantică care nu-i decît expresia prea mult mărită a unui eu pe care poetul l-a plimbat prin toate latitudinile și în care a rezumat o întreagă natură" [26]. Aceeași idee a obiectivității denumită cu termenul *impersonalitate* o identifcă apoi și în alte opere ce aparțin unor epoci literare diferite, cum ar fi clasicismul : „Și arta clasică e impersonală, nu-i nimic particular, personal în tragediile lui Corneille sau Racine, dar impersonalitatea aceasta e cu totul omenească", sau, cum scria Flaubert : „Autorul în opera sa trebuie să fie ca Dumnezeu pentru natură, prezent pretutindeni și vizibil nicăieri" [27].

Renunțarea la mai vechea rigiditate și, în cele din urmă, împărtășirea ideii impersonalității în artă de către C. D. Gherea a fost și un rezultat firesc al polemicii sale cu junimiștii. Confruntarea în sine nu s-a rezumat la „cearta de cuvinte", ci a căpătat caracterul unui schimb de opinii ce avea să ducă la precizarea noțiunilor, la îmbogățirea sensurilor și a conținutului lor prin intervenția lui P. P. Negulescu, iar în final la adoptarea de către Gherea însuși a ideii *impersonalității în artă.*

Spiritul modern al esteticii a receptat teoria schopenhaueriană despre impersonalitate în artă. Dintre cei ce au teoretizat în legătură cu emoția estetică într-un spirit asemănător celui maiorescian a fost citat I. A. Richards. El explică după cum urmează contradicția dintre *personal* și *impersonal* din cuprinsul emoției artistice : „Pentru a reacționa simultan și coerent, nu printr-un canal îngust de interese, ci prin mai multe, înseamnă a fi *dezinteresat*, și doar în acest sens ne interesează aici termenul. O stare de spirit interesată înseamnă starea în care lucrurile sînt văzute doar dintr-un punct de vedere, sub un singur aspect. În același timp, de vreme ce ne angajează mai profund independența și individualitatea altor lucruri se amplifică. Avem impresia că privim toate fețele deodată, că le vedem așa cum sînt de fapt ; le privim în afara oricărui interes particular pe care îl pot prezenta pentru noi. Desigur, dacă n-ar prezenta nici un interes nu le-am mai

privi deloc, dar cu cît interesul particular e mai liber, cu atît mai *detașată* devine atitudinea noastră. Iar a spune că devenim *impersonali* înseamnă în mod bizar doar a afirma că personalitatea noastră este mult mai *complet* implicată“ [28]. Această teorie a *dezinteresării* sau a *impersonalității* artistice apare nu numai la esteticienii moderni ci și la poeți [29] ca E. Poe, păstrîndu-și esența ei kantiană. Independent de împrejurările reapariției ei și de diversitatea formelor în care a fost expusă, ideea impersonalității în artă a constituit un prilej de dezbatere a relației obiectiv-subiectiv în artă cu toate implicațiile ei, menită să orienteze atenția asupra necesității de a ține seama de specificul valorilor estetice. Polemica Maiorescu-Gherea a inițiat pentru prima oară la noi o dezbatere a tezei amintite.

MORALITATEA ARTEI

Prilejul angajării în polemica referitoare la moralitatea artei a fost oferit tot de studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, dar nici de data aceasta ideea în sine nu reprezenta o noutate, căci putea fi întîlnită, în formulări diverse, în cîteva articole şi conferinţe ale lui Titu Maiorescu orînduite la intervale de timp diferite. Astfel, despre caracterul dezinteresat al contemplaţiei estetice scrisese încă din 1867, iar definiţia artei, dată de M-me de Staël, invocată cu aceeaşi ocazie, conţinea referiri importante la moralitatea în sine a operelor de artă, după cum lesne se poate observa în studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Potrivit concepţiei expusă într-o formulă celebră de scriitoarea franceză, poezia n-ar fi altceva decît „un product de lux al vieţii intelectuale, *une noble inutilité*" ; ea nu-i aduce cititorului un folos practic palpabil, căci există „numai întrucît ne poate atrage şi interesa prin plăcerea estetică" [1]. O atare concepţie despre poezie justifică dezvoltarea ulterioară a ideii în acelaşi spirit, considerîndu-se moralitatea artei ca fiind conţinută în însăşi esenţa ei. Teza cu privire la funcţia relaxantă, liniştitoare a artei în raport cu ştiinţa, formulată de Titu Maiorescu în 1867, prezintă înrudiri evidente cu unele elemente din gîndirea filozofică şi estetică a lui A. Schopenhauer. În spirit schopenhauerian scria criticul junimist în 1867 cele ce urmează : „În mijlocul fluctuaţiunii perpetue de care este mişcat acel straniu product al formaţiunilor animalice ce se numeşte minte omenească, arta se stabileşte ca un liman de adăpost spre a da inteligenţei agitate o linişte salutară" [2]. Dar tocmai prin această însuşire a ei arta se deosebeşte de ştiinţă, chiar i se opune, deoarece cunoaşterea ştiinţifică e dominată de nevoia aflării cauzelor, iar fiindcă lanţul cauzelor şi efectelor are caracter infinit, în întregul proces al cunoaşterii ştiinţifice mintea rămîne mereu agitată. În schimb, cunoaşterea artistică oferă cu totul altceva, deoarece arta „prinde atenţia neli-

niştită şi agitată spre infinit şi, înfăţişîndu-i minţii o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniştea contemplativă şi un repaus intelectual“ [3]. Textul de mai sus demonstrează că, în preocuparea sa din 1867 pentru a delimita obiectul artei de cel al ştiinţei, Titu Maiorescu a considerat contemplaţia estetică în spirit schopenhauerian, ca un mijloc de eliberare de sub stăpînirea voinţei oarbe. Preocuparea criticului pentru demonstrarea caracterului relaxant al artei constituie primul pas spre realizarea năzuinţei de a defini, mai tîrziu, cînd nevoile aveau s-o ceară, şi moralitatea ca atare a artei. Cercetări recente sugerează ideea de a nu atribui în exclusivitate această formulare maioresciană a caracterului relaxant al artei influenţei exercitate de filozoful Schopenhauer. Mai degrabă poate fi considerată ca o idee „foarte veche“, devenită în timpul lui Hegel „o părere curentă“ [4]. În ale sale *Prelegeri de estetică*, acesta din urmă afirmase că „arta aparţine mai mult *relaxării*, destinderii spiritului, în timp ce interesele materiale ale vieţii, dimpotrivă, au nevoie de încordarea lui“ [5].

Ideea maioresciană a moralităţii artei enunţată şi demonstrată de critic în studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale* se află în relaţii directe cu concepţia sa despre contemplaţia artistică, la care ne-am referit în capitolul precedent. Încă de la începutul studiului amintit, sub forma unei replici ce viza nu un singur adversar ci mai mulţi, Titu Maiorescu şi-a formulat răspunsul cuvenit la învinuirea de imoralitate adusă teatrului lui Caragiale, în contextul unor consideraţii teoretice care privesc moralitatea artei în general. Prima precizare de poziţie a criticului junimist scoate în evidenţă faptul că nu există deosebire între sine şi adversarii lui Caragiale în privinţa admiterii ideii că literatura dramatică a avut şi are o misiune morală : „Dacă ni se pune întrebare : arta în genere şi în special arta dramatică are sau nu are şi o misiune morală ? contribuie ea la educarea şi înălţarea poporului ? Noi răspundem fără şovăire : da, arta a avut întotdeauna o înaltă misiune morală, şi orice adevărată operă artistică o îndeplineşte“ [6]. Deosebirea apare îndată ce se merge mai departe de recunoaşterea principială a existenţei moralităţii artei în general. Pentru a răspunde în ce constă misiunea morală a artei, Titu Maiorescu enunţă tot un principiu general potrivit căruia „influenţa morală a unei lucrări

literare nu poate să fie alta decît influența morală a artei în genere“, căci, dacă în orice operă de artă se află, „un element esențial moralizator“, el trebuie să se găsească în fiecare gen de artă, deci și în cea dramatică. În felul acesta, răspunsul la întrebarea în ce constă moralitatea artei îl orientează pe critic spre niște argumente de ordin teoretic, pe care le află el în însușirea esențială a contemplației estetice: dezinteresarea, impersonalitatea. Emoția estetică, observă Maiorescu, independent de genul artei care o produce, posedă însușirea de a-l face pe cel ce rămîne stăpînit de ea ca în momentul respectiv „să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale“. După enunțul general al tezei potrivit căreia emoția estetică are puterea de a-l înălța pe om „în lumea ficțiunii ideale“, concluzia privitoare la moralitatea artei apare ancorată într-un complex de suporturi logice, iar răspunsul la întrebarea în ce constă, de fapt, moralitatea aceasta îl formulează în spirit schopenhauerian: „Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul și egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sînt uitate, este o combatere indirectă a răului, și astfel o înălțare morală. Și cu cît cineva va fi mai capabil prin dispoziția sa naturală, sau prin educație a avea asemenea momente de emoțiune impersonală, cu atît va fi mai întărită în el partea cea bună a naturei omenești“ [7]. Față de ceea ce susținuse în *O cercetare critică asupra poeziei române la 1867* este cu totul nou în concepția lui Titu Maiorescu, în 1885, răspunsul, în spirit schopenhauerian, la întrebarea în ce constă moralitatea artei, căci despre moralitatea ei ca urmare firească a contemplației estetice dezinteresate vorbise și mai înainte. Odată acceptată ideea explicării moralității artei ca rezultat al însușirii ce o posedă emoția estetică de a-l face pe om să se transpună în sfera ficțiunii ideale, uitînd de interesele zilnice și astfel nimicindu-se egoismul, urmarea firească, logică, era respingerea tuturor lucrărilor artistice devenite imorale fiindcă-l aruncă pe cititor sau spectator în sfera intereselor zilnice: „Prin urmare, scrie Maiorescu mai departe, o piesă de teatru cu directă tendență morală, adecă cu punerea intenționată a unor învățături morale în gura unei persoane spre a le propaga în public ca învățături, este imorală în înțelesul artei, fiindcă aruncă pe spectatori din emoțiunea imperso-

nală a ficţiunii artistice în lumea reală cu cerinţele ei, şi prin chiar aceasta îi coboară în sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învăţătura de pe scenă — interesele ordinare cîştigă preponderenţa. Căci numai o puternică emoţiune impersonală poate face pe om să se uite pe sine şi să aibă, prin urmare, o stare sufletească inaccesibilă egoismului, care este rădăcina oricărui rău... Nici fraza de morală practică, nici intenţionata pedepsire a celui rău şi răsplătire a celui bun nu se ţin de artă, ci sunt de-a dreptul contrare“ [8].

Altfel spus, Titu Maiorescu admite ideea moralităţii artei, însă aceasta nu constă într-o temă morală conţinută, ci în însăşi esenţa ei, în fiinţa ei, în puterea de a realiza acea înălţare impersonală. Ideea evadării din realitatea cotidiană în lumea ficţiunii ideale enunţată de Titu Maiorescu se apropie de cea a lui Schopenhauer care prin contemplaţia artistică înţelegea descătuşarea din lanţurile voinţei oarbe. Cu toate acestea, ideea putea fi însuşită şi din izvoare mult mai îndepărtate, deoarece în ultimă instanţă apare ca o altă formulare a catharsisului aristotelic ; despre o astfel de purificare sufletească Titu Maiorescu vorbise atît în legătură cu arta dramatică cît şi cu romanul, ambele contribuind la purificarea spectatorului dar şi a cititorului [9].

Cît priveşte cel de al doilea înţeles al ideii de moralitate a artei, ca fiind cuprinsă în conţinutul ei, în tematica acesteia, Titu Maiorescu nu putea decît să-l respingă categoric, ca incompatibil cu cel dintîi, deoarece prin amintirea de interesele zilnice, în loc să nimicească egoismul, îl stimulează şi-l cultivă. Incompatibilitatea moralei conţinute cu cea care apare ca un atribut al artei este demonstrată cu prilejul examinării cîtorva dintre cele mai reprezentative opere dramatice din teatrul european. În dramele lui Shakespeare nu se întîlneşte nici o învăţătură morală, şi s-ar putea recolta sute de exemple care să demonstreze „cît ar fi de greşită la operele de artă cerinţa unei morale în înţelesul practic al cuvîntului“, adică a unui conţinut moral, a existenţei unor idei morale introduse de autor în mod voit în opera sa.

Moralitatea teatrului lui I. L. Caragiale poate fi discutată, după opinia sa, numai prin raportare la aceste principii generale a căror valabilitate a confirmat-o practica artistică din toate timpurile. De aceea, singura mora-

litate ce o putem pretinde pieselor lui I. L. Caragiale este „înfățișarea unor tipuri, simțiminte și situații în adevăr omenești, cari prin expunerea lor artistică să ne poată transporta în lumea închipuită de autor și să ne facă, prin deșteptarea unor emoțiuni puternice, în cazul de față a unei veselii, să ne uităm pe noi înșine în interesele noastre personale și să ne înălțăm la o privire curat obiectivă a operei produse“ [10]. Impersonalitatea spectatorului capătă în cuprinsul ultimului alineat înțelesul precis, de obiectivitate. Relația dintre moralitatea artei și necesitatea ca spectatorul însuși să procedeze ca și artistul în momentul contemplației estetice uitîndu-se pe sine apare ca o condiție a emoției estetice. De la spectatori, spune Maiorescu, „trebuie să cerem să se prezinte înaintea operei de artă „dispuși, neprevenițí, fără intenții străine artei“. Capacitatea spectatorului „de a primi o impresie estetică“ nu e o însușire permanentă, o stare permanentă; ea apare în anumite condiții, ca și inspirația artistului, încît nici contactul cu opera de artă nu trebuie să aibă loc decît atunci cînd sînt create aceste condiții — de unde și constatarea cu caracterul unei recomandări sentențioase: „și cine la o piesă de teatru nu-și poate uita grijile sale personale, sau legăturile sale de partid politic, sau catehismul său de morală convențională, acela să nu se mai amestece în ale artei“ [11].

Toate aceste idei maioresciene despre moralitatea intrinsecă artei, conținută în însăși esența ei, au fost comentate și respinse sau amendate de C. D. Gherea în studiul *Personalitatea și morala în artă.* Criticul de la *Contemporanul* a subscris la inițiativa lui Titu Maiorescu de a apăra lucrările literare ale lui I. L. Caragiale de acuzația de imoralitate, dar n-a putut împărtăși în același timp și concepția estetică de care adversarul său se folosise ca fundament teoretic al întregii apărări. Tocmai de aceea și prima obiecție formulată împotriva teoriei maioresciene a moralității artei se referea anume la ideea schopenhaueriană conținută în enunțul „egoismul e rădăcina oricărui rău“. Prin atacul direct îndreptat împotriva acestei idei, C. Dobrogeanu-Gherea credea că va putea destrăma întreaga teorie a moralității artei, căci socotea de la sine eliminat obiectul asupra căruia trebuia să se răsfrîngă efectul emoției estetice impersonale. Obiecția sa principală pornea de la o idee contrară lui Maiorescu în legătură cu

egoismul, considerînd că „sentimentele și faptele egoiste" nu sînt dăunătoare, cum susținuse criticul junimist, ci chiar „trebuitoare pentru păstrarea indivizilor", deci și a speciei umane ; drept urmare, ele sînt morale, ca și sentimentele și faptele altruiste. De vreme ce atît egoismul cît și altruismul pot fi morale, opinia despre egoism ca rădăcină a oricărui rău este greșită[12].

Demonstrația bazată în cea mai mare parte pe raționamente îi prilejuiește în final lui C. Dobrogeanu-Gherea prima concluzie despre „meteahna" ce iese mai întîi în evidență la T. Maiorescu în legătură cu specificul moralității artei : „Iar dacă egoismul nu e rădăcina oricărui rău, atunci rolul artei, care după d. Maiorescu e de a deștepta în privitori o stare sufletească în care egoismul să nu mai poată avea înrîurire nu s-ar cuveni să fie numit întotdeauna moralizator" [13].

Cea de a doua obiecție de fond privitoare la teoria maioresciană a moralității artei se finalizează cu respingerea ideii potrivit căreia arta l-ar înălța pe om deasupra intereselor zilnice. Dimpotrivă, constată Gherea, „arta ațîță în gradul cel mai înalt interesele reale individuale și anume acele de cari se ocupă, făcîndu-ne să uităm pe toate celelalte." Iar pentru ca demonstrația să dobîndească un caracter pe deplin convingător, criticul socialist preferă să-și recolteze exemplele literare menite a ilustra afirmația de mai sus chiar din operele acelor autori la care apelase și preopinentul său. Interpretarea ce le-o dă este însă eronată și va constitui obiectul replicilor tuturor criticilor de mai tîrziu care au găsit-o uneori de-a dreptul ciudată prin falsificarea relației dintre experiența personală și influența nemijlocită ce o exercită asupra perceperii artistice : „Interesul și emoțiunea ce va trezi în public *Romeo și Julieta* vor fi cu atît mai mari, cu cît acel public va fi mai în stare de a iubi, cu cît a iubit mai tare ; iar interesul și emoțiunea vor ajunge la culme la spectatorii a căror iubire a fost nenorocită, ca și a nefericiților înamorați din piesa lui Shakespare." La rîndul ei, gelozia lui Othello îl va emoționa mai puternic tot pe un gelos, iar regele Lear de asemenea va provoca într-un grad mai înalt emoții celui ce a avut el însuși de suferit de pe urma nerecunoștinței copiilor săi. Exemplelor astfel invocate le urmează concluzia răspicată a imposibilității detașării cititorului, a spectatorului de preocupările și interesele

lumii cotidiene în momentul stabilirii contactului cu opera de artă : „Da, venim înaintea unei lucrări artistice, intrăm în teatru cu interesele, cu durerile noastre, cu suferinţele, cu ura şi cu iubirea noastră şi nu putem să le lăsăm în anticameră, la portar, cum ne lăsăm paltoanele şi galoşii, şi după cum pare a ne sfătui domnul Maiorescu ; nu putem pentru că lucrul este cu neputinţă şi cererea absurdă. Dacă însă am putea lăsa la uşă interesele noastre individuale, interesele lumei zilnice, pasiunile noastre etc., atunci în adevăr am ajunge «impersonali», dar în schimb arta, care este o «ficţiune ideală», nu ne-ar face nici o impresie şi cel mult ne-ar aduce în «lumea impersonală», adică ne-ar adormi" [14]. Exagerările de mai sus îşi menţin neschimbat fondul chiar şi după ce le dezbrăcăm de veşmîntul lor polemic. Ele sînt rodul unei gîndiri estetice schematice care reduce emoţia artistică la emoţia psihologică, dar mai ales, excluzînd impersonalitatea (obiectivitatea) în momentul receptării operei de artă, opera ajunge să fie înţeleasă greşit, „ca şi curata existenţă", cum observa Al. Piru. Potrivit acestor principii, constata cu maliţie criticul amintit, Gherea ar sugera ideea că „publicul asistînd la reprezentarea tragediei lui Othello ar trebui să împiedice pe maur a ştrangula pe Desdemona sau să sancţioneze crima pe loc" [15]. N. Manolescu, la rîndul său, califica această estetică a lui C. Dobrogeanu-Gherea ca fiind „rudimentară", căci, potrivit normelor ei, cititorul este lipsit de posibilitatea trăirii universalului din artă ; i se impune atunci principiul că „ar trebui să iubim o femeie ca să pricepem o piesă de dragoste, să fi ucis măcar o dată în viaţă din gelozie, ca să ne placă *Othello*, să fi nutrit pasiuni politice răvăşitoare ca să ne zguduie tragedia lui Machbeth" [16].

În ciuda caracterului uşor ironic al comentariului său, Nicolae Manolescu reţine, totuşi, în adevăratul lui spirit enunţul gherist, cu deducţii logice atacabile. Dar textul criticului socialist poate fi interpretat şi ca o referire anume la posibilitatea sporirii tensiunii emoţiei estetice în cazurile în care apar anumite coincidenţe între situaţia sau starea personajului şi a celui ce realizează contemplaţia estetică. Atunci, însă, apare o nouă contradicţie, de-a dreptul insolubilă, căci contemplaţia estetică, potrivit cu opinia aceluiaşi critic, fiind dezinteresată, nu poate avea loc decît în momente de predispoziţie a contemplatorului,

cînd se uită pe sine, ca și creatorul. În realitate, teza lui C. Dobrogeanu-Gherea n-o poate anula, principial, pe cea a lui Titu Maiorescu despre caracterul relaxant al artei în general, căci datele experienței personale a contemplatorului sînt retrăite într-un mod anume, specific, în contextul retrăirii generale-estetice, care are un caracter liniștitor, relaxant. Într-un spirit asemănător fusese formulată și teoria schopenhaueriană despre tragic, încheindu-se cu concluzia că tragedia ar avea ca ultimă tendință și intenție îndreptarea spre resemnare, spre negarea voinței de viață [17].

A treia mare obiecție a lui C. Dobrogeanu-Gherea față de ideea maioresciană a moralității artei are în vedere excluderea de către criticul junimist din sfera literaturii a patriotismului, considerat ca un sentiment ce e determinat de interesele zilnice și mai ales le amintește. Argumentul lui Gherea este de natură logică : de vreme ce patriotismul se exclude din artă ca un sentiment „zilnic", atunci tot atît de firesc ar fi să se elimine și alte sentimente din categoria respectivă, precum „ura, gelozia, lăudăroșenia, zgîrcenia, lăcomia, răzbunarea și celelalte". Dacă lucrurile s-ar petrece în acest mod, atunci artei nu i-ar mai rămîne altceva de făcut „decît să-și ia tălpășița". Polemica fiind continuată în spiritul aflării contradicțiilor adversarului, nu i-a fost greu lui C. D. Gherea să ajungă la concluzia ce-i convenea, privitoare la acceptarea discriminatorie de către Maiorescu a intereselor zilnice în artă la un moment dat, pentru ca mai apoi să le excludă pe unele : dacă criticul junimist acceptase inițial principiul după care subiectul operei poate fi luat din realitate, pentru a-i rămîne fidel, ar fi trebuit să admită și prezența patriotismului ca și a oricărui alt sentiment întîlnit în viața zilnică ; ori, adversarul său „dă afară interesele zilnice pe fereastră și le lasă să intre înapoi pe ușă" [18].

După ce consideră că a reușit să identifice acele elemente care anulează susținerile lui Maiorescu din pricina caracterului lor contradictoriu, Gherea procedează la expunerea cît de cît sistematică a propriilor opinii despre moralitatea artei. El deduce această moralitate slujindu-se de teza determinismului social care consideră că artistul se află sub influența mediului social, „răsuflă în atmosfera morală a mijlocului social în care se află, și de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra

vor purta pecetea mijlocului social ce înconjură pe artist." Fiind un produs al mediului social, în chip firesc arta nu poate fi numai morală, ci și imorală, căci „un mijloc social stricat, nemoral, va corupe arta, va produce opere artistice nemorale, și aceste produse ale societății corupte vor avea și ele înrîurire demoralizatoare"[19a]. Desigur că o artă coruptă (produsă, în general, de clasele dominante) nu poate crea o societate coruptă, însă după apariția ei contribuie la sporirea corupției și a demoralizării. În sprijinul tezei sale aduce o serie de exemple cu precizarea că astfel de opere imorale îi pot influența cu deosebire pe cei ce sînt ei înșiși imorali, dar foarte puțin pe aceia care sînt „morali". Prin această teză a sa C. Dobrogeanu-Gherea se situa pe poziții apropiate de cele ale esteticii moderne care se referă la opere considerate frumoase și imorale în același timp. Luigi Pareyson, de pildă, consideră că „din punctul de vedere al lectorului și al celui care se bucură de opera de artă, subzistă foarte bine posibilitatea de a considera frumoasă o operă care este în același timp considerată imorală, și viceversa"[19b]. Benedeto Croce referindu-se la aceeași problemă, sublinia că imaginea artistică nu poate fi morală sau imorală; moral sau imoral este numai actul reflectat. Aceasta ar fi însă o a treia poziție, în care în prima parte recunoaște autonomia artei dar nu și moralitatea ei intrinsecă, după cum procedase Maiorescu, iar în cea de a doua se referă la conținutul artei, care, cum susținuse și Gherea, poate fi moral sau imoral. O expunere foarte clară a poziției lui Gherea o întîlnim în articolul său din 1887/1888 despre *Tendenționismul și tezismul* în artă, unde, pornind de la principiul că arta e un produs ca oricare altul, al spiritului omenesc, susținea categoric că ea poate fi „folositoare" ori „vătămătoare". Cînd exprimă „idei și sentimente sănătoase, arta este „folositoare", adică morală, iar cînd ideile și sentimentele exprimate sînt „rele", arta e „vătămătoare", adică imorală. Așadar, conținutul artei, care pentru Gherea însemna ideile și sentimentele exprimate, ar constitui el *singur* factorul care decide dacă o operă este *morală* sau *imorală*. Revenind la principiul de la care Gherea pornise polemica sa cu Maiorescu, deși se referă la conținutul moral al artei (pe care adversarul său nu-l luase în considerare) și lasă în fond nediscutată teza enunțată de acesta (despre esența moralizatoare prin însuși specificul emoției

estetice produse) Gherea discută fructuos și alte aspecte strîns legate de aceasta, pe care criticul junimist nu le avusese în vedere. La întrebarea dacă arta trebuie să îndeplinească o misiune educativă și să aibă caracter moralizator, el răspunde afirmativ. De aci decurge și necesitatea îndeplinirii unei condiții esențiale : pentru ca opera să fie moralizatoare, trebuie ca artistul însuși, creatorul ei, să atingă o anume înălțime morală, intelectuală și ideală. O operă de artă „reproduce caracterul" personal al autorului ei, constituit din „înălțimea morală, idealul, credințele și simpatiile" lui, ceea ce face ca ea să reproducă și „moralitatea artistului". Atunci se stabilește un raport de dependență între moralitatea operei și moralitatea artistului : influența operei „va fi cu atît mai mare cu cît va fi mai înaltă moralitatea artistului și genialitatea lui" [20]. Textul capătă înțelesul real, rotunjit, dacă-l raportăm din nou la afirmația de mai înainte în legătură și cu talentul, fără a cărui prezență nu poate fi concepută moralitatea artei. Sintetizînd acum spusele lui Gherea, vom constata că apreciază gradul moralității artei în raport cu două cerințe importante : înălțimea morală și talentul creatorului. Ultima condiție apare doar sub forma enunțului, fără să se demonstreze întrucîtva necesitatea existenței talentului ca element hotărîtor pentru constatarea gradului moralității artei. Dimpotrivă, la un moment dat Gherea sugerează ideea că reunirea celor două elemente, a celor două cerințe ar crea posibilitatea admiterii ideii (maiounesciene) că arta are o putere moralizatoare în sine. Atunci, pentru a menține diferențierea la nivelul clarității maxime, adaugă noi elemente concepției proprii, datorită cărora respingerea ideii moralității în sine a artei apare tot mai evidentă, iar detașarea de Maiorescu nu mai poate da naștere nici unei îndoieli. „Dacă puterea moralizatoare a unei opere artistice — afirmă Gherea în spiritul intențiilor anunțate anterior — e cu atît mai mare cu cît opera e mai genială, atunci arta are putere moralizatoare în sine. Și, în adevăr, mulți judecă așa, și plecînd de la adevărul că opera artistică e cu atîta mai moralizatoare cu cît e mai mare, scot încheierea că arta are în sine putere moralizatoare și apoi, căutîndu-i numaidecît, ajung la definiții metafizice, ca «înălțare impersonală într-o lume impersonală». Toate acestea sunt însă neadevărate, pentru că nu putem zice că puterea moralizatoare a artei este proporțională cu genia-

litatea artistului, decît numai dacă opera cuprinde în sine elementul moral, și fără condiția a doua afirmația întiia e greșită. *Arta în sine* este tot atît de puțin moralizatoare cît este de folositor și cuțitul în sine“ [21]. După aceste considerații categorice devine tot mai evident faptul că stabilirea anterioară a relației de dependență dintre moralitatea operei și talentul artistului nu modifică esența concepției lui C. Dobrogeanu-Gherea. Criticul a refuzat categoric să recunoască faptul că arta are o funcție moralizatoare intrinsecă și a avut ideea nefericită de a o compara cu „cuțitul în sine“, ceea ce a contribuit la anularea parțială a nuanțărilor făcute anterior.

Estetica modernă, contemporană, pornește de la premiza că arta are un caracter moral ce decurge din însăși esența ei, dar poate avea și un conținut moral, cu condiția ca acesta să nu fie exterior structurii operei, ci integrat perfect, spre a o feri de vizibilele și supărătoarele tendințe de a pedagogiza. Cu alte cuvinte, exclusivismul lui Gherea i-a limitat contribuțiile sale în legătură cu relația artă-morală, dar tot atît de limitate rămîneau și cele ale lui Maiorescu, cît timp admitea numai moralitatea în sine a artei. Este o nouă ipostază a gîndirii estetice unde contribuțiile lui Maiorescu sînt completate de cele ale lui Gherea, iar polemica se afirmă din nou ca o dezbatere încheiată cu clarificări atît de necesare pentru următoarele generații de esteticieni români. Esteticienii contemporani de formație științifică au insistat asupra ambelor aspecte ale moralității în artă, cu precizări în cuprinsul cărora aflăm confirmări ale tezelor lui Gherea dar și ale lui Maiorescu. O dezvoltare edificatoare în acest sens întîlnim în *Estetica* lui Nicolai Hartmann care s-a referit deopotrivă la posibilitatea prezenței în artă a unor idei, a unor teme morale dar și la moralitatea conținută în esența artei [22].

Direcțiile principale spre care s-a orientat polemica privind moralitatea artei, declanșată de Maiorescu și Gherea, după 1886, privesc în special două elemente esențiale, necesare înțelegerii în ansamblu : specificul emoțiilor estetice, iar fiindcă ele distrug egoismul și astfel arta își îndeplinește misiunea sa morală, particularitățile egoismului raportat la artă.

Față de susținerile lui Gherea din studiul *Personalitatea și morala în artă*, Titu Maiorescu i-ar fi putut obiecta în *Contraziceri ?* faptul că adversarul său nu făcuse

referiri anume la specificul emoţiei estetice în comparaţie cu oricare alt gen de emoţie. Cu toate acestea criticul junimist nu formulează o asemenea obiecţie, care l-ar fi solicitat ca estetician şi psiholog, ci preferă să orienteze discuţia pe un teren în care erau puse la încercare calităţile sale de logician. În acest fel, întreprinde un răspuns sistematic şi logic, mai întîi calificînd drept curioasă replica lui Gherea şi respingînd, în continuare, obiecţia cu privire la terminologie. Gherea scrisese răspicat că „emoţiune impersonală" este, după opinia sa, un termen inadecvat, de vreme ce toate emoţiile se produc „într-o persoană", iar atunci ele nu pot fi decît „personale". În replica sa la această afirmaţie, T. Maiorescu observa în *Contraziceri?* că, dacă s-ar admite punctul de vedere al lui C. D. Gherea, ar însemna, urmînd firul logic al gîndirii, ca tot ceea ce are loc într-un individ să nu fie decît *personal*. De pildă, o opinie exprimată de cineva, o idee, chiar dacă e împrumutată de undeva, nu poate fi decît „personală a lui", deoarece procesul exprimării ei are loc într-un organism individual al celui ce-şi asumă obligaţia exprimării acesteia [23].

Comentariul lui C. Dobrogeanu-Gherea, provocat de această obiecţie a lui T. Maiorescu, porneşte de la constatarea că preopinentul său „face confuzie între două fenomene psihice deosebite : idei şi emoţiuni" [24]. Faptul că un individ împrumută de la altcineva idei sau opinii, remarcă criticul socialist, nu presupune şi preluarea unor emoţii de la emiţător — cum ar fi, de pildă, frica ori spaima. Maiorescu este bănuit de nediferenţierea unor fenomene psihice, ca ideile şi emoţiile. Or tocmai aci începe şi diferenţierea celor doi critici. Spre deosebire de Maiorescu, Gherea afirmă că în limba română se face o delimitare clară între fenomene psihice cum ar fi ideile şi emoţiile. Deosebirea constă în aceea că „ideile, noţiunile, adevărurile" sînt impersonale, deoarece prin caracterul lor mai general afectează mai puţin „viaţa vegetativă a individului, a persoanei..." Impersonalitatea s-ar limita atunci, după opinia criticului socialist, numai la „noţiuni" şi „adevăruri" — mai exact la „idei". Motivul principal al delimitării ar fi acela că adevărurile respective aparţin deopotrivă tuturor oamenilor „normal organizaţi". În schimb, emoţiile (frica, spaima, bucuria, iubirea) chiar dacă constituie sentimente „analoage" la toţi indivizii,

fiecare le simte şi ca intensitate şi ca fel atît de diferit, încît, spre deosebire de idei, sînt *personale*. Susţinerile lui Gherea, cu tot caracterul lor convingător, rămîn numai în preajma adevărului ştiinţific. Deosebirile dintre idei şi sentimente nu fac posibilă excluderea caracterului *personal* în cazul ideilor şi a celui *impersonal*, în cel al sentimentelor. Mai degrabă s-ar putea vorbi despre o dozare diferenţiată a elementului *personal* în cazul emoţiilor şi al ideilor, mai pronunţat la cele dintîi şi mai puţin evident la cele din urmă. Citatul lui Gherea din Henry Maudsley nu face, în cele din urmă, altceva decît să indice aceeaşi diferenţiere cantitativă a elementului personal în cuprinsul emoţiilor faţă de cel al ideilor: „Emoţiunile influenţează mai puternic organismul decît ideile, fiindcă ele înfăţişează o mişcare internă mai violentă şi fiindcă toate funcţiunile vegetative sînt mai adînc implicate în originea lor, în firea şi manifestarea lor", iar în cele din urmă, însăşi natura esenţială a individului este relevată de sentiment sau de viaţa afectivă. Tocmai această din urmă idee a lui Henry Maudsley îl cucereşte cel mai mult pe C. D. Gherea, prin afirmaţia că în definirea naturii specifice a individului, esenţialul îl hotărăsc emoţiile individului, iar nu ideile (pe care le poate împrumuta de la altcineva) şi de aceea, potrivit unei logici elementare, emoţiile nu pot fi decît personale. Sau, cu cuvintele lui C. D. Gherea: „Şi tocmai pentru că emoţiunile implică mai mult viaţa vegetativă a individului, a persoanei, de aceea am crezut şi credem termenul «emoţiune impersonală» un termen impropriu, o expresie neexactă" [25].

Ca şi cu alte prilejuri, Maiorescu îi desemnează pe elevii săi pentru continuarea polemicii cu Gherea în legătură cu specificul emoţiei estetice ca punct de pornire pentru definirea specificului moralităţii artei. Încă din *Psihologia stilului* P. P. Negulescu abordase cîteva aspecte ale emoţiei estetice. El remarcase că în psihologie emoţiile pot fi reduse la tipurile lor generale şi abstracte. În artă, în schimb, nu pot fi extrase din starea lor de complexitate concretă, deoarece arta, prin tendinţa ei de a reproduce viaţa, „nu se poate servi decît de emoţiuni individualizate, determinate de anume împrejurări fizice şi psihice, aşadar concrete, circumstanţiale; complexitatea acestora de senzaţii sau de imagini, de idei şi de sentimente e dar esenţială emoţiunii, întocmai ca şi complexul

de note sau calităţi ce-l alcătuiesc, pentru un obiect concret“ [26]. Dar prin aceste precizări, reliefări şi nuanţări, P. P. Negulescu nu era încă angajat pe deplin în polemică în legătură cu emoţia estetică.

Cum era şi firesc, polemica consacrată specificului emoţiei estetice a fost angajată de Negulescu în anul următor, cu ocazia apariţiei studiului *Impersonalitatea şi morala în artă*. Dezbaterea propriu-zisă a problemelor de fond cuprinde o amplă referire la înţelesul ce-l acordase Titu Maiorescu termenului *emoţie impersonală*. Acesta, observă Negulescu, a folosit expresia „emoţii impersonale“ în articolul *Comediile d-lui I. L. Caragiale* urmărind să indice „un anume fel de emoţiuni cu un anume caracter, pe care se întemeiează“ moralitatea artei [27], adică emoţiile estetice. Cum obiecţia lui C. D. Gherea viza inexactitatea expresiei *emoţii impersonale*, tînărul polemist a trebuit să insiste în vederea clarificării noţiunilor folosite de profesorul său şi respinse de adversar. În acest scop a apelat la metoda citării comparative, pe larg, reproducînd fragmente din *Contraziceri?* şi din *Asupra esteticei metafizice şi ştiinţifice*. Comentariul ce le însoţeşte reţine ideea că în concepţia lui Titu Maiorescu nu sînt impersonale orice fel de emoţii, ci numai cele estetice [28]. Dar precizarea respectivă lipsea din studiul lui Maiorescu, încît obiecţia lui Gherea rămîne şi în continuare îndreptăţită. Replica lui Negulescu are însă o valoare deosebită prin faptul că el zăboveşte îndelung asupra terminologiei, atît cu scopul de a clarifica accepţiunea acordată de profesorul său, cît şi spre a lărgi cadrul discuţiei, intervenind cu noi argumente extrase dintr-o bibliografie neutilizată anterior de criticul junimist. El nu formulează o nouă teorie despre impersonalitatea emoţiilor estetice, ci reia sub formă de citat ceea ce expusese cu un an în urmă în *Psihologia stilului*. După opinia sa, toată confuzia şi controversa cu privire la personalitatea sau impersonalitatea emoţiilor estetice s-ar datora faptului că acestea au fost considerate de polemişti „ca emoţiuni aparte, deosebite de toate celelalte şi avînd individualitatea lor de sine stătătoare“, pe cînd ele, adaugă acum Negulescu propria-i părere, „nu sînt decît coloritul particular pe care îl iau celelalte emoţiuni, cînd ne sînt sugerate de operele de artă sau de frumuseţile naturei, cînd sînt adică pur contemplative, cînd lipseşte din ele orice element de

activitate personală interesată." Părerea sa, adaugă el mai departe, este confirmată de teoria școalei evoluționiste engleze, și de unul dintre criticii europeni ce figura chiar în bibliografia fundamentală utilizată de adversarul lui Maiorescu — Guyau [29]. În sfîrșit, Negulescu insistă asupra ideii că în concepția lui Titu Maiorescu teza caracterului impersonal al emoțiilor estetice are o importanță deosebită, constituie un element fundamental pentru înțelegerea în ansamblu a teoriei moralității artei, căci stă la temelia ei. Moralitatea artei, subliniază Negulescu, așa cum este ea explicată în *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, „stă în faptul că impersonalitatea emoțiilor estetice exclude egoismul care e rădăcina oricărui rău" [30].

Opiniile lui P. P. Negulescu despre emoțiile estetice se apropie mai mult decît cele ale lui Gherea de concepțiile contemporane, tocmai fiindcă țin mai mult seama de rezultatele cercetărilor psihologice. Felul de a pune problema specificului emoțiilor estetice prezintă asemănări evidente cu cel al lui L. S. Vîgotski. Astfel, P. P. Negulescu socotea emoția estetică nu ca pe o emoție de un tip diferit fundamental de emoție în general, ci ca un colorit particular al acesteia. L. S. Vîgotski observa că emoția artistică este tot o emoție obișnuită, „dar care se rezolvă prin intermediul unei activități deosebit de intense a fanteziei." Excitantul estetic se delimitează de toate celelalte categorii de excitanți, iar această delimitare e necesară fiindcă „garantează rezolvarea pur centrală a afectelor provocate de artă și asigură ca aceste afecte să nu se manifeste în nici o acțiune externă" [31]. Altfel spus, emoția estetică se deosebește de cea obișnuită, după cum încă Hennequin observase, prin faptul că prima nu duce la nici un fel de acțiune, sau, cum ar fi spus Maiorescu, este dezinteresată, „impersonală".

Principala caracteristică a emoției artistice constă în faptul că este o emoție a intelectului, care duce la inhibarea manifestării exterioare, iar rezolvarea lor se află cu deosebire „în imaginile fanteziei" [32]. Continuîndu-și expunerea cu privire la specificul emoțiilor artistice, Vîgotski preia unele elemente din estetica veche, precum ideea realizării catharsisului prin artă, preluare care, de asemenea, amintește de cea întîlnită la Maiorescu și Negulescu. Orice operă de artă, scrie Vîgotski, „conține în mod

necesar o contradicție afectivă, provoacă serii reciproc opuse de emoții și le aduce în cele din urmă la scurt-circuit și nimicire. Este ceea ce putem denumi adevăratul efect al operei de artă, apropiindu-ne astfel de noțiunea de catharsis, pe care Aristotel a pus-o la baza interpretării tragediei . . ." [33]. Emoțiile estetice se află într-un antagonism permanent, „sînt orientate în sensuri opuse", iar legea reacției estetice este aceeași în cazul tuturor genurilor literare și anume, reacția estetică „cuprinde afectul care evoluează în două sensuri opuse și care, în punctul final, ca într-un fel de scurt-circuit, își găsește nimicirea" [34], iar acest proces e denumit de Vîgotski cu același cuvînt aristotelic *catharsis*. În cele din urmă, catharsisul reacției estetice, sau, cum i-ar fi spus Maiorescu spre deosebire de Gherea, misiunea morală a artei constă în autodistrugerea afectelor.

Maiorescu, iar după el și Negulescu, aveau în vedere aceeași proprietate a emoției estetice de a distruge un element negativ, dar îl limitau la schopenhauerianul *egoism* ce constituia cauza tuturor relelor din societate.

Atît Maiorescu cît și Negulescu au considerat ca fiind cu adevărat esențială, după elucidarea problemei specificului emoției estetice, cea a egoismului, fiindcă rostul emoției era tocmai acela de a anula un element negativ. Revenind în *Contraziceri ?* asupra tezei din 1885, Titu Maiorescu se slujește de argumente logice spre a-i da replica lui Gherea. După cum se știe, Gherea socotise egoismul și ca rădăcină a multor lucruri bune, iar atunci arta n-ar mai fi putut să-și exercite misiunea ei morală. Considerînd egoismul și sub aspectul lui pozitiv, Gherea — pretindea Maiorescu — nu-l combătea „întru nimic", iar afirmarea sferei unei noțiuni nu poate fi anulată de o constatare „din altă parte a sferei aceleiași noțiuni", căci ar fi atunci o eroare de logică [35].

Reluînd discuția în studiul *Asupra esteticei metafizice și științifice*, Gherea nu aduce argumente noi, ci se rezumă la indicarea izvorului schopenhauerian al teoriei lui Maiorescu despre egoism ca manifestare a voinței oarbe, firește considerînd totul ca neștiințific, căci, potrivit concepției sale marxiste, cauza tuturor relelor sociale era exploatarea, iar nu egoismul : „În sfîrșit, d. Maiorescu e discipolul lui Schopenhauer ; în definitiv d-lui expune

teoriile estetice şi morale nu ale d-sale, ci ale lui Schopenhauer.

Pentru acesta din urmă, însă, egoismul e mai rău decît Satana pentru creştini, pentru că el e cauza afirmaţiunii dorinţei de a trăi care e izvorul întregului rău, întregei imoralităţi, întregului viciu, idealul fiind dispariţia traiului, nefiinţa, Nirvana. Acestea toate împreună mi-au dat, cred, dreptul să înţeleg aşa fraza după cum am înţeles-o. Iar dacă d. Maiorescu n-a vrut să fie înţeles aşa, atunci e vina d-sale, de ce nu se explică mai clar, ori, mai bine zis, e vina teoriilor estetice ale d-sale, cari nu permit o exprimare mai clară" [36].

Esenţialul despre caracterul relaxant al artei este evitat, de data aceasta, de Gherea, care preferă să reia doar discuţia despre egoism, considerînd că afirmaţiile din *Personalitatea şi morala în artă* nu comportă reveniri cu rectificări, cîtă vreme nici Maiorescu nu procedase altfel în *Contraziceri*? După renunţarea criticului Maiorescu la continuarea confruntărilor cu Gherea, atacul a fost preluat mai întîi de G. I. Bogdan în *Studii critice de I. Gherea.* Acesta dintru început observă că „subiectul raportului estetic" a fost incomplet înţeles şi explicat de Gherea, deoarece se referise doar la „simţimintele elementare estetice ale ritmului, ale armoniei etc.", iar atunci cînd luase în considerare şi pe cele superioare, se oprise numai la un element al lor — sentimentele etice ; cu acest prilej formulase el şi cerinţa ca în artă să fie remarcată cu deosebire *tendinţa moralizatoare,* educativă şi socială. Principial, obiecţia lui G. I. Bogdan era îndreptăţită, de vreme ce viza caracterul limitat al concepţiei gheriste, exagerarea importanţei elementului etic şi social şi diminuarea rolului factorului estetic propriu-zis. După părerea lui G. I. Bogdan, nu se pot face generalizări în legătură cu necesitatea tendinţei sociale şi morale a artei, preferabil fiind să se discute numai în raport de fiecare operă concretă : „Dacă ceri de la fiecare operă să aibă o tendinţă socială şi morală, vei găsi multe care nu o au şi cari tot rămîn părtaşe la admirarea lumii. Chestiunea se complică, aici, cu cercetări etice şi sociologice, pentru că trebuie numaidecît să fie lămurit : *ce vei cere* în acest caz de la opera de artă ? Vom vedea pe Gherea cerînd artistului modern ce-ar pune *el* în operă, tendinţele sale sociale ; aşadar vom vedea cum critica lui Gherea va în-

ceta a fi obiectivă, istorică și a fi foarte subiectivă“ [37]. Limita gîndirii critice a lui C. Dobrogeanu-Gherea ar consta, prin urmare, în stabilirea unui raport de dependență între tendința morală și tendința socială a operei. Discipolul maiorescian sesizase limitele reale ale gîndirii critice gheriste, deduse din înțelegerea limitată, inadecvată a raportului etic-estetic în opera de artă. De bună seamă că G. I. Bogdan își propusese să discute pe larg alte idei ale criticii gheriste, iar cea privitoare la moralitatea artei apărea numai tangențial și de aceea insuficient dezvoltată și chiar prea puțin explicită. Misiunea de a-l continua pe Maiorescu în polemica consacrată moralității artei i-a revenit în cele din urmă aceluiași Petru P. Negulescu. Față de schimbul de replici dintre Maiorescu și Gherea consacrate egoismului ca element imoral, cum susținuse primul, sau ca element moral, cum pretindea cel din urmă, el preia teza profesorului său, dar realizează în plus o distincție categorică între *răul moral* și *răul fizic*, pe baza căreia devin posibile și alte dezvoltări originale ulterioare. Referirea lui Maiorescu la moralitatea artei, la rolul ei moralizator, preciza elevul său, avea un caracter strict limitat, bine definit, căci era vorba despre acea parte a artei „cu care ea vine în ajutorul moralei“, adică însușirea de a nimici egoismul prin intermediul emoției estetice, iar nu despre conținutul moral în sensul posibilității de a trata teme de etică. De aci se poate formula concluzia că „răul pe care îl exclude arta, prin impersonalitatea emoțiunilor ce produce“ este „răul moral“, deosebit esențial de „răul fizic“. În timp ce răul provine „din activitatea *conștientă* a unui individ“ în relația sa cu ceilalți, răul fizic are la origine „acțiunea *inconștientă* a unor agenți naturali, a microbilor patogeni“ sau a altor agenți fizici ca : gerul, focul, grindina, trăsnetul. El nu constituie domeniul moralei, ci al altor științe și discipline, precum medicina, meteorologia, arta construcțiilor [38]. În intervențiile sale cu ocazia polemicii cu Gherea, Titu Maiorescu se referea la *răul moral* cînd vorbea despre „partea cu care contribuie arta la morală“, la răul nimicit de artă cu ajutorul emoțiilor estetice impersonale (dezinteresate), cît și cînd susținea că egoismul e rădăcina oricărui rău. Comentariul lui Negulescu se încheie cu trimiterea la obiecția lui Gherea, calificînd-o ca fiind în afara dezbaterii problemei propriu-zise : „Tot ce e rău — răul moral și prin

urmare conştient — în relaţiunile dintre indivizi, provine din egoism. Răul ce se pare a proveni, în relaţiunile dintre indivizi, din altruism, nu e rău moral, pentru că nu e rău conştient, nu e rău intenţionat... Rămîne dar dovedit că tot ce e rău moral provine din egoism, că egoismul e rădăcina oricărui rău, în relaţiunile dintre oameni. Obiecţia d-lui Gherea e prin urmare afară din chestie, pentru că loveşte în ceea ce nu intră în afirmarea d-lui Maiorescu“ [39].

Distincţia operată de Negulescu între răul moral şi răul fizic îi servea în primul rînd să elimine orice relaţie între egoism şi altruism ca elemente ale răului moral, să reţină doar răul moral provenit din egoism, ca rău conştient, şi să înlăture răul datorat altruismului, ca nefiind conştient şi prin urmare nici moral. Dacă ar fi rămas doar la nivelul acestei demonstraţii bazată pe logică, elevul nu ar fi făcut nici un pas mai departe faţă de ceea ce realizase profesorul său. Dar el nu s-a oprit la acest punct al discuţiei, ci a orientat-o într-o direcţie nouă, servindu-se de elemente noi, menite să fortifice estetica junimistă, căci utiliza lucrări bibliografice de largă circulaţie pe plan european, îndeosebi din rîndul celor ce au determinat orientarea nouă, psihologistă, devenită deja dominantă [40]. Prilejul de a face referiri substanţiale la izvoare bibliografice noi i l-a oferit angajarea în dezbaterea consacrată problemei raportului ce există între emoţia estetică şi egoism. Într-una din notele la studiul *Impersonalitatea şi morala în artă*, el propunea ca textul lui T. Maiorescu unde susţine ideea menirii artei de a-l ridica pe om „mai presus de interesele lumii zilnice“ şi exclude din literatură patriotismul adhoc pentru motivul că „orice amintire de *interes practic* nimiceşte emoţiunea estetică“, să fie comparat cu ideile dintr-un text al psihologului francez Fr. Paulhan. Potrivit opiniei acestuia, între impresiile ce se produc în urma unei lecturi oarecare, pot fi recunoscute multe care „n-au nimic artistic“ şi care se leagă de amintirile particulare (individuale) sau de ideile *personale*, chiar de preocupările vulgare sau *interesate*, *„care n-au nimic a face cu arta“*. Astfel poate fi întîlnită admiraţia estetică alături de *„emoţia egoistă dar mai puţin puternică“*, dar fără să se confunde între ele [41]. Această diferenţiere menţionată în concluzia finală a lui Negulescu, deşi în aparenţă se sprijină pe textul lui Paul-

han, nu se deosebeşte esenţial de ideile împrumutate de la Titu Maiorescu. Mai degrabă bibliografia nouă are menirea să fortifice ideile de origine maioresciană, aducîndu-le în actualitate. Atît din lucrarea lui Paulhan, cît şi din cele ale lui Titu Maiorescu, observă Negulescu în această concluzie, reiese „că tot ce ne reaminteşte viaţa *personală*, egoistă şi interesată, *micşorează*, şi poate chiar să nimicească emoţiunea estetică. Iată ce dreptate avea d-l Maiorescu să zică mai sus că tot ce ne aduce aminte de viaţa reală e un duşman al artei“ [42]. După Paulhan este citată o altă autoritate estetică a timpului, de data aceasta preluată din bibliografia fundamentală gheristă — Guyau. Li se recomandă cititorilor să citească paralel nişte texte ce dovedesc că criticul francez împărtăşise idei comune cu ale lui Maiorescu în ceea ce priveşte negarea egoismului prin intermediul emoţiei estetice. Astfel, la Maiorescu ideea apare expusă în forma următoare : „Înălţarea impersonală este însă o condiţie aşa de absolută a oricărei impresii artistice, încît tot ce o împiedică şi o abate este un duşman al artei“. Iar la Guyau : „plăcerile care n-au nimic impersonal, n-au nimic durabil, nici frumos ; tocmai în negarea egoismului estetica trebuie să caute ceea ce nu va pieri“, adică *„adevăratele emoţii estetice*, capabile de a imortaliza o operă de artă“ [43].

Prin paralelismul stabilit între textele maioresciene şi cele ale psihologilor sau criticilor moderni (între care se aflau şi unii citaţi de Gherea), P. P. Negulescu urmărea să rezolve în primul rînd o problemă de principiu pentru estetica junimistă în general şi pentru cea maioresciană în special : convingerea cititorilor că estetica junimistă se întemeia pe nişte adevăruri generale pe care înşişi criticii moderni le preluaseră de la înaintaşi, că ele îşi află confirmarea în cercetările ştiinţifice (psihologice) cele mai noi, încît obiecţia gheriştilor că ea ar fi depăşită de evoluţia actuală a ştiinţei îşi pierdea orice bază de susţinere. La aceasta se adaugă şi faptul că invocarea în contextul polemicii a unor păreri ce vin să le confirme pe cele vechi maioresciene era în măsură să le situeze pe un plan secundar pe cele citate de Gherea din aceiaşi autori sau din alţii cu orientări similare. Atunci esenţa polemicii putea fi redusă doar la nişte divergenţe provocate de interpretarea diferită a aceloraşi autori. Nici un argument nu era

mai convingător în acest sens decît citarea unui autor de talia lui Guyau, de către Gherea, pentru a-l combate pe Maiorescu, iar acum invocarea aceluiași de către un discipol maiorescian spre a dovedi nu deosebirea ci înrudirea de opinii cu cele ale maestrului său [44].

O revenire de mai tîrziu, cu un an, asupra discuției referitoare la moralitatea artei îi prilejuiește lui P. P. Negulescu aprofundarea tezei maioresciene de bază, precum și formularea opiniei personale, a unor amendamente la tezele vechi enunțate de Maiorescu, dar cu scopul vădit de a le fortifica. Între alte amendamente de acest fel se numără cel referitor la relația dintre artă și sentimentul religios. În *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, vorbind despre însușirea emoției estetice de a nimici egoismul întărind „partea cea bună a naturei omenești", Titu Maiorescu preciza că acest aspect capătă o importanță tot mai mare în contemporaneitatea sa, cu cît sentimentul religios „care mai nainte îndeplinea misiunea de a înălța spiritele deasupra intereselor egoismului „zilnic", atunci începuse să dispară treptat la clasele culte. Locul sentimentului religios ar putea fi luat de arte, care sînt menite să producă „emoțiuni impersonale". P. P. Negulescu și-a însușit această ipoteză a profesorului său, după care în viitor arta ar putea prelua misiunea morală, socială, a religiei, dar a dezvoltat-o într-o armătură logică diferită, mergînd pînă la obținerea unor sensuri noi, proprii. Religia — remarcă Negulescu — nu va putea fi înlocuită decît de un factor social care posedă calitatea de a se adresa în primul rînd sensibilității, iar acesta nu poate fi altul decît arta, „căci ea singură se adresează în primul rînd sensibilității, pe cînd știința și filozofia se adresează exclusiv inteligenței" [45]. Între rezultatele religiei și cele ale artei se poate stabili chiar „o identitate fundamentală", dacă le raportăm la acțiunea ce o exercită asupra sensibilității umane. Ca și religia, arta ar avea darul de a cultiva și dezvolta în om „tocmai ceea ce face temelia progresului moral". Din acest punct de vedere rolul ei s-ar putea rezuma la a fi „un exercițiu constant al sensibilității dezinteresate și simpatice", rol pe care l-a și îndeplinit întotdeauna [46]. Arta îl poate ridica pe om deasupra egoismului individual datorită, deci, însușirii ei de a fi „un exercițiu constant al sensibilității dezinteresate și simpatice". Rezumînd acum principalele idei ale lui P. P. Negulescu și făcînd

abstracţie de relaţia dintre religie şi artă, aşa cum o stabileşte el, reţinem înainte de toate faptul că acesta concepe moralitatea artei în spirit schopenhauerian, ca şi Titu Maiorescu. Schopenhauerianismul trecut prin filiera maioresciană îşi pune pecetea şi asupra concluziei celei din urmă, chiar dacă forma de expunere lasă posibilitatea de a se presupune că ar fi vorba despre nişte principii mai generale şi de aceea imposibil de atribuit unui estetician anume. „Nu odată s-a făcut observarea — precizează P. P. Negulescu — că artele îndulcesc moravurile, că practicarea şi cultivarea lor exclude cruzimea în raporturile dintre oameni, exclude adică insociabilitatea“ [47].

Formulîndu-şi o astfel de opinie despre posibilitatea artei de a prelua asupra ei funcţia morală-socială a religiilor, deşi porneşte, ca şi Maiorescu, de la aceeaşi teză schopenhaueriană, potrivit căreia însuşirea fundamentală a artei o face aptă să poată nimici egoismul, discipolul se separă, totuşi, parţial de maestru. Dar diferenţierea dintrei ei nu se referă la ideea în ansamblu, cît mai degrabă la accentuarea caracterului social al artei ; de observat însă că, în ciuda insistenţei asupra ideii caracterului social al artei, el nu respinge, cu toate acestea, cealaltă teză maioresciană, despre inutilitatea artei, fiindcă era gîndită la fel, ca avînd autonomia şi specificul ei. Expunerea ca atare, în cele din urmă, lasă să se vadă că Negulescu respingea, ca şi Maiorescu, nu orice încercare de a nu accepta ideea caracterului dezinteresat al artei, ci pe aceea a utilităţii ei practice, înţeleasă într-un spirit limitat, schematic. Adausul datorat lui Negulescu în legătură cu preluarea de către artă a funcţiei sociale a religiei nu modifică nimic din ceea ce constituie concepţia maioresciană despre specificul moralităţii artei. „Se poate ca arta să nu fie numai *une noble inutilité*“ — scrie Negulescu — ci din contra, se poate „ca ea să cuprindă în sine soluţia unei grave chestiuni sociale. S-a considerat prea mult arta ca o simplă distracţie, ca o simplă chestie de petrecere, şi prea puţin ca un posibil factor de progres social. Aceasta e şi cauza pentru care arta ocupă încă un loc atît de neînsemnat ; atît de infim, dacă nu cu desăvîrşire nul, în viaţa imensei majorităţi a oamenilor. Această situaţie de inferioritate, această lăsare în părăsire a artei, poate să fie însă foarte păgubitoare pentru progres, în cazul cînd arta ar avea în adevăr o valoare socială. Chestiunea ro-

lului artei are dar nu numai o simplă importanţă teoretică, ci şi o imensă importanţă practică. Căci înţelegerea exactă a valorii fiecărui factor social e indispensabilă activităţii omeneşti, pentru a putea lucra cu profit la opera progresului“ [48].

Alte studii ale lui P. P. Negulescu, precum şi corespondenţa, reiau discuţia consacrată de el aspectelor moralităţii artei în perioada polemicii cu socialiştii, dar fără să aducă modificări sau adausuri esenţiale faţă de contribuţiile din epoca începuturilor sale publicistice sub auspiciile maiorescianismului şi privegherea atentă a maestrului. De asemenea, unele laturi ale moralităţii artei revin şi în lucrările altor junimişti, structurîndu-se în general după acelaşi model maiorescian ; le trecem acum cu vederea şi pentru faptul că ele nu erau în nici un fel o angajare în polemica cu socialiştii. În schimb, la Gherea revenirile asupra ideilor despre moralitatea artei sînt mai frecvente şi se află în legătură indisolubilă cu alte teze ce au constituit obiectul polemicii cu junimiştii, presupunînd, de aceea, adăugiri şi interpretări noi. Astfel, relaţia dintre artist şi mediu, dintre operă şi mediu sau interesanta relaţie dintre idealurile sociale şi artă n-au putut fi expuse de critic fără o firească trimitere la ideile sale formulate în legătură cu dezbaterea tezei generale a moralităţii artei din cunoscutul studiu despre *Personalitatea şi morala în artă.*

La capătul tuturor dezbaterilor în care s-au angajat atît junimiştii cît şi socialiştii, fiecare cu pretenţia de a elucida problema moralităţii artei, se impune revenirea asupra unor idei enunţate deja mai înainte. Ceea ce a stîrnit polemica propriu-zisă asupra moralităţii a fost accepţiunea diferită dată de junimişti (Maiorescu) şi socialişti (Gherea) noţiunii respective. Pentru Maiorescu moralitatea era inclusă în esenţa şi specificul artei, în spiritul mai vechiului catharsis aristotelic, cîtă vreme Gherea credea că o operă poate fi morală sau imorală, în funcţie de conţinutul şi tematica ei.

Discutînd în acest mod, cei doi redutabili polemişti se situau între nişte coordonate pe care nici mai tîrziu esteticienii europeni nu le-au modificat, fără să mai fie vorba de abandonarea lor. Luigi Pareyson observa că există o anumită teamă în tratarea temei moralităţii artei, esteticienii şi criticii literari întrevăzînd eventualitatea nedo-

rită a unui contrast „între valoarea artistică și valoarea morală, și posibilitatea ca o operă care realizează o valoare într-un anumit domeniu al vieții spirituale, să poată să fie, în schimb, considerată ca o nonvaloare într-un domeniu deosebit". Atunci apar două categorii de esteticieni, în funcție de ponderea pe care o acordă în sistemele lor valorii morale sau celei artistice : unii susțin că orice operă imorală nu este operă de artă, iar alții că dacă opera este o operă de artă nu poate fi imorală ; primei categorii, adăugăm noi, i-ar aparține gheriștii iar celei din urmă maiorescienii. Primii, „moraliștii", sînt dispuși să sacrifice unele valori ale artei „în numele valorilor morale", iar cei din urmă, „antimoraliștii" (în sensul neacceptării moralității artei doar sub aspect tematic) sînt gata „să găsească valori etice mai mult sau mai puțin oculte numai ca să salveze arta de acuzațiile celor dintîi", dar în final rămîn toți pe același plan, făcîndu-și concesii reciproce : primii recunosc că nu e suficientă „valoarea morală dobîndită" spre a putea garanta „prin sine" o valoare artistică egală, iar cei din urmă sînt preocupați și de a găsi artei o moralitate intrinsecă [49]. Atît Luigi Pareyson, cît și alți esteticieni contemporani privesc însă problema moralității artei din mai multe puncte de vedere și elimină posibilitatea situării tranșante pe una sau alta dintre pozițiile ce se conturaseră în ultimul deceniu al secolului trecut. Fără să fie interpretată ca o atitudine de compromis între cele două mari schițate anterior, în ultimul timp cîștigă, totuși, din ce în ce mai mult teren ideea că opera de artă este în același timp o valoare artistică și una morală, incluzînd, așadar, și principiul moralității intrinseci a artei și pe cel al moralității determinată de conținutul tematic al ei.

IDEALURILE SOCIALE ŞI ARTA

Ca întindere, polemica privitoare la prezenţa şi rostul idealurilor sociale în artă ocupă un spaţiu restrîns, dacă o raportăm numai la Gherea şi la cîţiva dintre junimişti. În schimb, dacă o evaluăm din punctul de vedere al răspîndirii unor idei importante pentru evoluţia gîndirii estetice româneşti, cu clarificările de rigoare, ea capătă semnificaţii majore, justificîndu-şi reconstituirea.

Preocuparea lui Gherea pentru idealurile sociale în artă este în legătură indisolubilă cu concepţia sa despre artă ca produs al mediului social, iar prezenţa idealurilor decurge din acceptarea ideii moralităţii artei. Criticul socialist a analizat pe larg relaţia dintre idealul artistului şi moralitatea operei sale în studiul *Personalitatea şi morala în artă*, revenind ori de cîte ori a simţit nevoia unor adăugiri şi sublinieri, sau cînd a fost provocat de adversari. În studiul amintit, Gherea pornea de la premiza că „înălţimea morală şi ideală a artistului este un element de căpetenie", cînd acesta îşi propune să creeze opere cu caracter moralizator şi facilitează cu deosebire apariţia valorilor estetice de dimensiuni ce depăşesc elementul comun. Inspiraţia însăşi va fi stimulată de faptul că artistul „va sta la înălţimea morală şi ideală a veacului său", situîndu-l pe o poziţie favorizată faţă de artistul ce nu este în măsură să îndeplinească condiţia respectivă. Modelul invocat cu acest prilej este cel al lui Goethe, pe care-l citează după criticul său favorit, H. Taine, în *Philosophie de l'art* : „Umpleţi-vă mintea şi inima, oricît de largi ar fi, cu ideile şi sentimentele veacului vostru, şi opere mari veţi face". Textul este parafrazat în continuare de Gherea, spre a adăuga la îndemnul de a împărtăşi idealurile secolului şi urmarea firească a acestui fapt : operele ce împărtăşesc idealurile înalte au şi o înaltă valoare morală : „Umpleţi-vă inima şi sufletul, cît de largi ar fi ele, cu ideile, simţirile, cu toată moralitatea veacului vostru, şi opere artistice şi moralizatoare veţi produce" [1].

Dar nici trimiterile la H. Taine şi nici citarea apoi parafrazarea lui Goethe nu justifică opinia că C. Dobrogeanu-Gherea ar fi preluat de la vreunul dintre aceştia teza despre rolul idealurilor sociale în artă. Mai degrabă trebuie acceptată opinia că izvorul ei s-ar afla în gîndirea corifeilor criticii revoluţionare ruse : Belinski, Cernîşevski şi Dobroliubov [2]. În schimb, prilejul de a angaja o asemenea dezbatere i-a fost oferit lui Gherea de necesitatea formulării unei replici la susţinerile lui T. Maiorescu din *Comediile d-lui I. L. Caragiale* în legătură cu moralitatea artei. Ca şi alţi contemporani, criticul junimist împărtăşise opinia că ideile politice n-au în general nici o legătură cu opera de artă şi, potrivit acestui principiu, I. L. Caragiale, care rîde astăzi de liberali, poate tot atît de bine să rîdă mîine de conservatori. Autorul îşi extrage tipurile din contemporaneitate, din societatea vremii sale aşa cum este ea, evidenţiind latura comică, „şi acelaşi Caragiale, care astăzi îşi bate joc de fraza demagogică, şi-ar fi bătut joc ieri de işlic şi tombateră şi îşi va bate joc mîine de fraza reacţionară, şi în toate aceste cazuri va fi în dreptul său literar incontestabil“ [3]. Altfel spus, Maiorescu pretinde că un autor satiric nu poate fi nici împiedicat şi nici stimulat de credinţele (idealurile) politice, iar în cele din urmă rolul hotărîtor îl are doar talentul de comediograf. Criticul de la *Contemporanul* observase bine că Titu Maiorescu respingea astfel ideea potrivit căreia atît opiniile cît şi principiile social-politice ale unui autor satiric ar fi în măsură să-i diminueze importanţa operei lui satirice sau chiar să-i împiedice însăşi dezvoltarea talentului pînă la un anumit punct. Pornind de la exprimarea dezacordului său cu o astfel de opinie, Gherea a procedat la dezvoltarea teoriei idealurilor sociale în artă. În schimb, Titu Maiorescu n-a mai formulat de aci înainte nici o părere, iar în *Contraziceri ?* a trecut cu totul sub tăcere obiecţiile preopinentului său.

În studiul despre *Personalitatea şi morala în artă*, C. Dobrogeanu-Gherea susţine în mod convingător ideea influenţării operei de către credinţele, idealurile politice şi sociale ale autorului ei. Acest lucru este posibil datorită faptului că „în opera artistică se reproduce caracterul autorului“, iar înălţimea ei ideală şi morală constituie „condiţia de căpetenie pentru producerea de opere moralizatoare“. În sfîrşit, se mai adaugă şi cerinţa ca artistul

să-și umplă atît mintea cît și inima „cu cele mai mari idei și sentimente ale veacului". Idealurile politice și sociale ale autorului satiric determină selectarea aspectelor din realitate de care va rîde, dar nu în mai mică măsură se vor afla în raporturi de dependență atît felul cît și intensitatea rîsului. Situarea artistului mai presus de contemporanii lui, prin îmbrățișarea unui ideal social înalt, determină apoi lărgirea ariei subiectelor, adîncimea și necesitatea rîsului. Înălțimea morală pe care el se situează cînd efectuează sondajele în societatea contemporană determină adîncimea influenței exercitată de operele lui și eficacitatea rîsului satiric. De asemenea, se poate stabili drept principiu al satirei faptul că sub oricare formă artistică ar apărea, ea își lărgește sfera de acțiune asupra vieții politice și sociale, iar atunci „idealurile autorului vor juca un rol foarte însemnat în satiră, și dacă vor fi puțin înalte, lucrarea va pierde foarte mult din înrîurirea sa moralizatoare". O comparație între doi autori satirici aflați în împrejurări identice de viață și de creație, va dovedi că „acela va avea înrîurire mai mare, și educătoare și moralizatoare, și chiar va face opere mai mari, care va avea idealuri sociale mai înalte" [4].

Dacă nu ar fi vorba despre o comparație între doi artiști aflați în condiții identice și foarte apropiați ca talent, am fi ispitiți să credem că C. Dobrogeanu-Gherea nu făcea distincția cuvenită între ideal și valoare. Îndată ce comparația are loc, nu-l mai putem suspecta de acest lucru, însă nici nu-l putem absolvi de intenția de a considera idealul ca un criteriu al valorii. Exemplificările ce apar în continuare demonstrează funcționalitatea aceluiași principiu al idealului socotit ca un criteriu al valorii. Astfel, însemnătatea ce o au pentru literatură idealurile sociale înalte este susținută cu exemplul grupării literare a *Junimii*. După opinia sa, societatea literară amintită a fost alcătuită din oameni tineri și talentați care și prin independența lor materială făgăduiseră mult „pentru dezvoltarea intelectuală, morală și estetică a României" [5]. În ciuda împrejurărilor culturale și literare favorabile, pretinde subiectiv Gherea, junimiștii n-au putut exercita influența literară ce s-ar fi cuvenit, fiindcă le-au lipsit idealurile mari, însă nu oricare idealuri, ci idealurile sociale: „Înrîurirea *Convorbirilor literare* a fost neînsemnată, școală literară n-au înființat, mai toți oamenii ta-

lentați din acest cerc literar au părăsit literatura pentru meserii mai mănoase. De unde urmează oare această mare deosebire între ce trebuie să fie și ce este în adevăr ? După noi, una din pricinile de căpetenie este următoarea : Pentru a căpăta o înrîurire așa de mare cum am zis, ar fi trebuit o activitate energică, plină de jertfe, cuvinte pline de foc, cari să meargă drept la inimă, jertfe materiale, și toate acestea se puteau face numai în numele unei idei mari, toate acestea se puteau numai dacă cercul însuși ar fi stat la o mare înălțime ideală, dacă, prin concepțiunile sale, ar fi putut lumina și înobila pe concetățeni, numai astfel ar fi putut cîștiga înrîurire adîncă și statornică. Pentru a sta însă așa de sus, ar fi trebuit idealuri sociale înalte ; în privința aceasta însă cercul nostru era junimist-conservator, luminătorii, dacă nu erau săraci cu duhul, dar erau mai săraci cu idealuri mărețe decît chiar concetățenii lor. Iată una din condițiile de frunte pentru care influența lor a fost neînsemnată, mai ales în comparare cu ceea ce se putea aștepta ; cea mai mare parte a părăsit literatura, iar cel mai sincer, cel mai impresionabil și poate cel mai talentat dintre ei, un poet în toată puterea cuvîntului, care s-a încrezut cu tot sufletul în idealurile conservatoare, în idealurile trecutului, acest poet s-a ruinat psihicamente“ [6].

În întregimea lui, textul lui Gherea comportă comentarii ample, spre a discerne, în final, elementele de critică subiectivă de cele obiective, care vizează, totuși, justificat anumite limite ale junimismului. Astăzi nimeni nu mai pune la îndoială influența covîrșitoare a *Convorbirilor literare* în viața literară românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea și nici existența unor generații de scriitori care s-au grupat în jurul revistei și al cenaclului *Junimii* constituindu-se într-o prestigioasă școală literară. Firește că au existat și junimiști care au renunțat la veleitățile lor literare de la început, dedicîndu-se politicii, sau, cum zice Gherea, „au părăsit literatura pentru afaceri mai mănoase“, cum a fost, de pildă, P. P. Carp, însă nu aceștia au reprezentat junimismul literar autentic. În ceea ce privește obiecția că au lipsit jertfele materiale mari care să fi slujit ideile mari, ar putea fi invocate fie și numai ajutoarele *Junimii* acordate pentru studii unor personalități literare și științifice ca M. Eminescu, I. Slavici, A. D. Xenopol, Al. Lambrior ș.a., sau

eforturile ministrului Maiorescu în același scop. Mai importante decît toate aceste obiecții rămîne însă cea privitoare la idealurile sociale înalte care, într-adevăr, i-au lipsit *Junimii*, dar nu în totalitatea lor, așa cum pretinde C. Dobrogeanu-Gherea. Criticul socialist acordă noțiunii de *ideal social* o accepțiune restrînsă, înțelegînd de fapt numai *idealul social-politic*. Într-adevăr, limitat doar la acest sens, li se poate obiecta junimiștilor lipsa unui ideal social-politic înalt, căci ei se orientează spre politica retrogradă conservatoare. Aceasta nu însemnează, însă, că au fost lipsiți de oricare idealuri. După cum se va vedea în continuare, junimiștii acordau noțiunii de *ideal social-politic* o accepțiune mai largă, apropiată de cel formulat în estetica contemporană ca fiind constituit din „ansamblul de idei, teorii și reprezentări de natură politică, filozofică, etică, științifică, estetică sau chiar religioasă“ [7]. Dacă ar fi avut în vedere această accepțiune, C. Dobrogeanu-Gherea ar fi observat că junimiștii au fost animați de idealuri sociale înalte atunci cînd au întreprins critica formelor fără fond (un ideal comun cu socialiștii), a lipsei de adevăr în cultură, știință și publicistică, a falsului patriotism și, cu deosebire, a nonvalorilor în artă și literatură. Cît privește „ruina psihică“ a lui Eminescu, nimeni n-o mai atribuie astăzi aderării sale la idealurile politice conservatoare.

Polemica propriu-zisă cu junimiștii ar fi trebuit să aibă drept cauză principală, referitor la idealul în artă, accepțiunea diferită acordată noțiunii de *ideal social-politic*, dar lucrurile nu s-au petrecut tocmai așa. Mai degrabă declanșarea polemicii s-a produs din pricina exemplificărilor lui Gherea, cu referire anume la pretinsa lipsă de influență a *Junimii* în viața noastră literară, determinată de absența unui ideal social-politic înalt. De asemenea, la motivele care au provocat replica junimistă se aliniază și atribuirea de către Gherea a ruinei psihice a lui Eminescu împrejurării de a fi aderat la idealurile politice conservatoare împărtășite de membrii societății culturale ieșene. În felul acesta, pentru oricine devenise evident faptul că întreaga teorie a lui C. Dobrogeanu-Gherea cu privire la necesitatea idealurilor social-politice înalte fusese construită cu scopul de a așeza la temelia acțiunii sale de respingere a junimismului noi argumente teoretice.

Fără să-l antreneze și pe Titu Maiorescu, reacția junimistă a fost, totuși, categorică, beneficiind de contribuțiile lui Al. Philippide, P. P. Negulescu și Mihail Dragomirescu. Inițial s-a angajat în luptă Philippide cu articolul *Idealuri*, a cărui primă parte a apărut, însă, după șase ani de la formularea de către Gherea a obiecțiilor amintite. Replica lui se referă deopotrivă la teoria lui Gherea cu privire la *idealuri* ca și la exemplificările ce constituiau un atac deschis la adresa junimismului în general. După opinia viitorului mare lingvist, greșeala fundamentală a lui C. Dobrogeanu-Gherea ar proveni din confundarea idealurilor sociale înalte cu dezvoltarea intelectuală a omului în totalitatea ei. Existența idealurilor înalte nu constituie, după opinia sa, „un talisman" datorită căruia cineva ar putea deveni, „în mod necesar", artist mare sau scriitor, fără a depune „altă muncă" și fiind lipsit de puterea talentului. S-ar putea susține mai degrabă că nu idealul scriitorului constituie prima condiție obligatorie a realizării lui, ci gradul de însușire a moștenirii culturale rămasă de la înaintași : „Eu cred atît că într-un anumit loc și timp o operă de valoare este posibilă numai cu condiția ca cel care se încearcă să o producă să se împărtășească mai întîi din cultura deja existentă" [8]. Așa cum s-a putut vedea întotdeauna, „de la Horațiu încoace", progresul unei literaturi nu e posibil fără asimilarea tezaurului de cultură literară acumulat de înaintași și lăsat moștenire generațiilor următoare. Ideea asupra căreia insistă Al. Philippide în continuare este lipsa unui raport de dependență necesară între mărimea idealului și valoarea operei. Independent de natura lor, chiar dacă ar fi socialiste sau creștine, idealurile înalte nu devin necesare, după părerea sa, decît în cazul în care autorul manifestă „tendința către lucrări moralizatoare" ; sînt legate, altfel spus, nu de marile opere, ci de cele scrise cu scopul de a pedagogiza. Dimpotrivă, afirmă că tocmai operele mari, cum sînt cele create în Antichitate de Eschil, Sofocle și Euripide, ar fi lipsite de idealuri înalte. Pînă și Goethe și Schiller nu erau decît „niște oameni ca toată lumea din punct de vedere al idealurilor". Fără îndoială că fiecare om, deci și fiecare scriitor, are un ideal — bun sau rău — dar nu există vreo legătură între apariția idealurilor mari și a operelor mari, adică idealul nu determină valoarea. Dimpotrivă, se observă că în viața popoarelor momentele

în care au apărut cele mai mari idealuri „n-au fost tocmai acele în care au ieșit la iveală și cele mai puternice producte ale inteligenței. De la idealul scriitorului atîrnă numai direcția în care lucrează ; un om adecă patriot va produce scrieri patriotice, un om religios va scrie lucruri evlavioase, și tot așa mai departe, dar cît de durabile, adică adevărate și înțelese și frumoase vor fi scrierile, aceasta atîrnă de atîtea împrejurări, altele independente de idealul scriitorului (cultură, inteligență, bani, sănătate, gust de a scrie etc.)“ [9]. O primă obiecție care ar trebui formulată în legătură cu aceste susțineri ale lui Al. Philippide se referă la faptul că, așa cum vor proceda și ceilalți junimiști, el concepea idealul unilateral, deformînd relația dintre idealul social și idealul estetic. Izvorul deformării trebuie căutat în mai vechea idee maioresciană despre autonomia artei, care încă în formularea ei din 1867 excludea cu desăvîrșire politicul din literatură. Din exagerarea privitoare la autonomia artei s-a desprins și concepția potrivit căreia idealul artistic ar rămîne neutru, neincluzînd în sine și alte idealuri, cum ar fi cele politice sau etice. Deși C. Dobrogeanu-Gherea stabilise relații deterministe între ideal și valoare, pe care estetica modernă le respinge, el rămînea, totuși, apropiat de estetica științifică, deoarece în concepția sa politicul și eticul se includeau în structura imaginii artistice. În timp ce Philippide excludea din structura imaginii artistice orice fel de idealuri, C. D. Gherea socotea că idealurile politice, etice și filozofice se încorporează în idealul estetic, care este în măsură să transmită cititorului sensurile acestora. În schimb, replica lui Al. Philippide cu referire anume la pretinsa lipsă de idealuri a *Junimii*, formulată de C. Dobrogeanu-Gherea, aducea precizări menite să înlăture obiecțiile subiective în totalitatea lor. Reconsiderările de după aceea consacrate junimismului au reținut tocmai acele idealuri junimiste pe care le-a enunțat Al. Philippide : opoziția critică față de tendința imitării Occidentului, făurirea unei culturi și literaturi naționale bazată pe sursele folclorice interne, restabilirea limbii române literare în drepturile ei prin combaterea exagerărilor lingvistice, a limbajului artificial din publicistica vremii ș.a. : „Tendinței anume fără frîu provocată de idealuri — a românilor pe la mijlocul veacului acestuia de a zbura cu orice preț pînă la culmile culturii Occidentului, ten-

dință din care ne-am ales cu crîmpeie de lucrări grele nesfîrșite, cu gustul de a face paradă, de *a părea* mai bine decît *a fi* cu adevărat [. . .] s-a opus cu bună chibzuință *Junimea* și din cercul acestei societăți a ieșit o școală nouă poetică — negreșit nici una istorică ori științifică — dar cel puțin în locul unei poezii beată de vorbe au inaugurat Eminescu, Caragiali și Creangă pe aceea a entuziasmului și a naturalului în care imaginile fantaziei se îngrămădesc într-o limbă precisă, unde nici o vorbă nu este de prisos. Ori n-avem idealuri pentru că ne spălăm, sîntem politicoși, ne tundem părul și barba . . . N-avem idealuri pentru că am îndrăznit să spunem omului adevărul verde în față, am numit prostul un prost, chiar de-ar fi fost el un român, și am început cei dintîi să rupem masca de laude, de îmflări pseudopatriotice — toate pornite din idealuri — sub care se ascundeau goliciunea minții și putregiunea sufletului . . . și sub care am început să descoperim cu toții de o bucată de vreme, chiar cei din afară de *Junimea*, că avem școli fără profesori, buget pe datorie, titluri goale, țărani tot așa de săraci ca și înainte . . . N-avem idealuri pentru că n-am vrut să imităm cu orice preț, ca momița, și n-am crezut că am ferici Țara Românească dacă am împodobi-o cu toate darurile țărilor Apusului deodată, dacă i-am da datoriile ei, socialiștii ei ? . . . Pentru că din această dorință de-a imita cu orice preț, ne-am împins rău desfrîului și al formei goale pînă la culme ?"[10] Dacă ar fi să rezumăm toate acțiunile junimiste enumerate de Al. Philippide în acest lung pasaj, le-am include în critica formelor fără fond și lupta pentru progresul adevărului, principalul ideal al *Junimii* cel puțin pînă la afirmarea direcției noi în cultura și literatura română. În felul acesta el îi opunea lui Gherea argumente în fața cărora era greu să nu te recunoști înfrînt. Și mai departe tînărul polemist știe să-i opună adversarului argumente rezistente, punîndu-l în dificultate. Astfel, obiecția că din cercul *Junimii* nu s-ar fi răspîndit suficientă lumină este combătută cu principiul potrivit căruia un scriitor nu poate avea decît cultura permisă de evoluția anterioară. *Junimea* a fost stăpînită de năzuința făuririi unei literaturi naționale, dar totul se putea realiza numai ținîndu-se seama de condițiile existente la noi după 1848. Ca și alte orientări culturale și literare, cea reprezentată de *Contemporanul* în frunte cu Gherea — pretinde Phi-

lippide — n-ar fi avut în vedere tocmai condițiile specifice țării noastre și de aceea au propovăduit ideea salturilor culturale. Efectul negativ datorat acestei concepții ar fi fost obținerea unor rezultate nesemnificative pe plan cultural și literar tocmai de către gruparea socialistă de la *Contemporanul*, în ciuda existenței unor idealuri sociale înalte care au animat-o și călăuzit-o. Cu alte cuvinte, Philippide îi răspundea lui Gherea pentru afirmațiile sale minimalizatoare la adresa activității *Junimii* cu argumente ce urmăreau aceeași calificare a grupării *Contemporanului*, sperînd astfel să demonstreze că idealurile sociale înalte n-au jucat nici un rol. În contextul general al acestei confruntări de principii, Philippide a săvîrșit greșeala de a introduce elemente subiective, referiri la propriile limite în instrucție și chiar atacuri deschise la adresa socialismului. Toate acestea l-au obligat pe Gherea ca în replica următoare din articolul *Idealurile sociale și arta* să revină asupra unor afirmații anterioare, cu adausuri și chiar rectificări în cuprinsul cărora recunoaște anumite merite ale *Junimii*; ele nu modifică însă cu nimic concepția sa despre necesitatea idealurilor sociale înalte pentru orice scriitor care aspiră la un loc aparte în literatura țării sale. Discuția consacrată problemei idealurilor la *Junimea* s-a transformat, pînă la urmă, într-o nouă pledoarie pentru inexistența lor. Chiar și motivarea oferită de Phillipide în legătură cu caracterul limitat al rezultatelor dobîndite de mișcarea culturală și literară junimistă este interpretată de Gherea în chip diferit, slujindu-se de ea pentru a pune într-o anume lumină meritele grupării adverse. Tocmai starea culturală și literară înapoiată de la noi, susține Gherea spre deosebire de Philippide, este aceea care a favorizat influența *Junimii*. Într-o țară cultă ca Franța ar fi fost mai greu să se pornească o mișcare constituită apoi în școală, căci ar fi trebuit s-o inițieze niște genii, cîtă vreme la noi s-au dovedit suficiente chiar și numai talentele obișnuite, de felul celor ce formaseră majoritatea junimistă. „Cum nu pricepe d. Philippide, — se întreabă C. D. Gherea — că dacă *Junimea* a putut să aibă o influență literară și științifică în țara noastră, apoi e tocmai din cauză că țara e incultă, e la începutul culturei ei ? Cum nu pricepe d. Philippide că în Franța ori Englitera cea mai mare parte a junimiștilor nu numai că n-ar fi putut să aibă o influență mare asupra mișcării

intelectuale, dar nici n-ar fi putut apărea măcar pe arena publicității ?“ [11]. Așa cum se pune de data aceasta, problema condițiilor în care junimismul s-a impus putea fi acceptată și de Philippide, dar angajarea discuției pe această pistă nu era în măsură să anuleze observația valabilă a viitorului mare filolog cu privire la limitarea influenței literare, ca urmare a stadiului dezvoltării literaturii române în momentul respectiv. În schimb, apar mult mai utile revenirile lui Gherea asupra tezei sale mai vechi despre rolul idealurilor sociale înalte în artă, ca răspuns la articolul adeptului lui Maiorescu, în cuprinsul căruia se exprimase categoric împotriva idealurilor sociale, socotindu-le incompatibile cu cultura, literatura și arta în general. Reluînd dezbaterea, C. Dobrogeanu-Gherea a găsit nimerit să-și ilustreze teza cu exemple convingătoare din mișcarea literar-artistică a Germaniei și a Rusiei. I se oferise un nou prilej de a studia nu numai problema idealurilor în artă, dar și influența socială a artistului și a operelor create de el. Primul exemplu asupra căruia zăbovește îndelung este cel al lui Lessing, căci tocmai cu activitatea lui fusese comparată cea a curentului junimist. După opinia sa, comparația era nejustificată, deoarece scriitorul amintit a exercitat o influență mare atît asupra literaturii cît și a limbii germane, fiind în același timp nu numai un mare creator și om de cultură, dar și un mare cetățean, un mare luptător pentru demnitatea omenească, pentru libertate, pentru dreptatea socială, pentru lumină“. Sub influența lui s-au format și s-au dezvoltat apoi Schiller, Goethe și Herder, iar curentele create de ei, pornind de la Lessing, „au făcut pentru unitatea Germaniei mai mult decît toți regii și Bismarkii împreună“ [12].

La rîndul ei, Rusia oferă, de asemenea, exemple de scriitori ce au inițiat cercuri și curente literare a căror influență asupra întregii vieți naționale s-a datorat faptului că acești fondatori erau animați de idealuri sociale înalte. Așa s-au petrecut lucrurile cu cercul literar și științific întemeiat în 1840 sub conducerea lui Belinski, a lui Herzen, din care au ieșit scriitori de talia lui Gogol, Turgheniev și Dostoiewski. Este vrednică de consemnat influența acestui cerc asupra reformei care a dus la eliberarea țăranilor din robie. După douăzeci de ani, în 1860, din el s-a desprins curentul în fruntea căruia s-au situat Cernîșevski, Dobroliubov și Nekrasov. Ambele cercuri au reușit

să provoace „întreaga mișcare liberatoare din Rusia". În sfîrșit, între curentele literare și intelectuale europene animate de idealuri sociale înalte și de aceea cu o puternică înrîurire asupra vieții sociale și naționale, un loc însemnat îl ocupă cel inițiat în țările scandinave pe la 1865, avîndu-i ca reprezentanți pe Brandès, Björnson și Ibsen.

Revenind la ideea lipsei de influență a *Junimii* în viața socială și națională românească, Gherea reia cîteva concluzii formulate în 1886, dar cu precizările de rigoare, determinate de replica lui Al. Philippide. Într-adevăr, spre deosebire de negativismul exprimat în *Personalitatea și morala în artă*, de data aceasta subliniază și cîteva dintre meritele incontestabile ale *Junimii*. Întorși din Germania și Franța cu o frumoasă cultură literară, junimiștii — remarcă el acum — fiindcă și-au format totodată și gustul literar prin lectura operei marilor creatori, au putut influența favorabil literatura noastră, iar lupta lor „cu curentele absurde" din poezie și din limbă nu se putea încheia decît cu rezultate binefăcătoare, ceea ce-i conferă dreptul de a fi considerată „progresivă, aproape revoluționară". În schimb, junimismului i-au rămas necunoscute spiritul social și influența socială care să-i permită comparația cu influența lui Lessing. Dimpotrivă, în multe privințe, spiritul junimismului a fost „contrariu spiritului lui Lessing și tuturor marilor curente literare și intelectuale ce s-au produs în același sens". Referirile de mai departe la specificul criticii junimiste scot, într-adevăr, la iveală cîteva din limitele ei, chiar dacă în final formularea pare să-i anuleze meritele în ansamblu. *Junimea* — scrie Gherea — „s-a ridicat contra formelor goale, contra cuvintelor mari golite de înțeles, pîngărite în gura Cațavencilor și Farfuridilor noștri", împotriva speculei făcute cu aceste cuvinte, dar a comis și greșeala că, satirizînd abaterile de la principii, a respins și principiile ca atare, le-a ridiculizat pe nedrept [13]. Deși în lupta pentru limbă și forma literară curentul reprezentat de Titu Maiorescu s-a dovedit a fi „progresiv, aproape revoluționar", în legătură cu conținutul social al acestei forme el apare, în schimb, „conservativ", iar uneori „chiar reacționar", făcînd posibilă asocierea Lessing — Schopenhauer. Elementele noi de limbă și formă literară nu s-au putut împăca cu fondul vechi care a început să exercite o influență negativă asupra dezvoltării formei. În cele din urmă,

fiindcă ideile, principiile, idealurile conservatoare și schopenhaueriene n-au putut inspira „o mare mișcare literară — artistică“, s-a diminuat și influența *Junimii*, iar principiile ei n-au fost în măsură să realizeze o puternică „legătură spirituală“ între junimiști, încît au dus la destrămarea grupării ca atare. Față de toate aceste constatări, observă Gherea, concluzia ce se desprinde nu poate să fie prea mult diferită de cea formulată cu șapte ani în urmă, în acel pasaj care atrăsese după sine replica tăioasă a lui Al. Philippide. Influența *Junimii* și roadele ei ca grupare literară, scrie în acest sens Gherea, „ar fi trebuit să fie mult mai mari decît au fost, avînd în vedere talentele de cari dispunea acest grup. Și una din cauze e că *Junimei* îi lipseau acele idealuri mărețe sociale și umanitare cari însuflețeau curentul literaro-intelectual al lui Lessing, *das junge Deutschland*, Belinski — Herzen, Brandès — Ibsen etc.“ [14]. În legătură cu obiecția că toți scriitorii amintiți au fost fie genii, fie mari personalități ce apar numai după sute de ani și au creat într-o Germanie aflată pe o treaptă superioară a evoluției ei spirituale, criticul socialist n-a pretins o activitate de același nivel, ci a vrut numai să demonstreze din nou că absența idealurilor sociale înalte a contribuit la diminuarea influenței *Junimii*. Aceasta este și ultima sa concluzie cu privire la necesitatea prezenței idealurilor sociale înalte în activitatea scriitorilor și a grupărilor literare în care sînt constituiți : „. . . cred și sunt convins că dacă *Junimea* ar fi fost condusă și pătrunsă de înaltele idealuri sociale de cari am vorbit mai sus, rodnicia și influența ei ar fi fost mai însemnată și mai binefăcătoare chiar de la început, ar fi și mai puternică acum, și influența ei s-ar întinde cu mai mare putere de acum înainte“ [15]. Abia după aceste precizări consacrate explicării limitelor influenței *Junimii*, ca urmare a inexistenței idealurilor înalte, C. Dobrogeanu-Gherea se ocupă de prima parte a articolului lui Al. Philippide unde se afirmase că idealurile n-ar fi necesare unui artist. Față de susținerea polemistului *Junimii*, că nu idealurile ar fi o necesitate pentru scriitor, ci cunoașterea temeinică a culturii, a literaturii înaintașilor, criticul socialist reacționează prin depistarea unei confuzii între opera de artă și cea științifică. Numai omul de știință are obligația de a cunoaște tot ceea ce s-a produs și s-a descoperit pînă la el,

cîtă vreme pentru scriitor o asemenea cunoştinţă n-ar putea constitui un element menit să sporească valoarea operei. Numai idealurile artistului exercită o influenţă propriu-zisă asupra operei, iar cele ale savantului rămîn în afara ei : „În opera unui matematician se înţelege că nu voi căuta idealurile sociale ale savantului, pentru că ele nu pot să fie exprimate în ea şi deci ea nu mi le va sugera. În opera unui poet însă, şi mai ales a unui mare poet, sunt exprimate simpatiile lui, idealurile lui, şi această operă va tinde să ne sugereze aceleaşi simţiminte, aceleaşi idei şi idealuri. Şi dacă e aşa, şi aşa este, atunci e evident că cu cît sentimentele exprimate în opera artistului sînt mai umane, mai nobile, cu cît ideile şi idealurile exprimate în ea sunt mai largi, cu atîta opera artistică e mait trainică, mai adevărată, mai frumoasă, mai preţioasă. De la opera unui matematician voi cere să fie la înălţimea ştiinţifică a epocei, pentru a nu falsifica cunoştinţele şi inteligenţa oamenilor ; de la opera unui mare poet cer să fie la înălţimea sentimentală şi ideală a epocei, spre a nu falşifica simţimintele şi idealurile omenilor“ [16].

În fond, C. Dobrogeanu-Gherea pornea de data aceasta de la disocierea pe care încă Titu Maiorescu o făcuse în 1867, între ştiinţă şi creaţia artistică, dar în final nu face altceva decît să eludeze factorul estetic, iar conţinutul ideologic este văzut ca avînd o repercusiune directă asupra calităţii propriu-zis estetice a operei de artă. De bună seamă că marile idealuri au calitatea de a conferi prin ele însele operei atît însemnătate cît şi valoare propriu-zis estetică, dar prima condiţie a valorii rămîne tot talentul, sau, cum se exprimă Gherea însuşi, „puterea de a sugera imagini şi sentimente“. Aşadar, valoarea operei e determinată de talent. În loc să se ocupe însă de influenţa idealurilor sociale asupra talentului, Gherea se contrazice din nou, raportînd valoarea tot la idealurile generoase : dintre doi artişti care posedă într-o măsură egală talentul, el îl preferă pe cel „care are idealuri sociale mai înalte“, iar opera celui din urmă va fi, de aceea, „mai frumoasă, mai durabilă“ [17].

Gîndind astfel, Gherea se diferenţia esenţial de ceea ce avea să afirme mai tîrziu estetica fiindcă, dacă pentru el valoarea se leagă de înălţimea idealurilor ei, pentru criticii şi esteticienii contemporani este în funcţie de „revelaţia umanităţii noastre celei mai adînci“, din perspectiva

unei clase sociale, fapt care nu modifică valoarea ei „doar o introduce în structuri explicative“ [18], după cum observă Fl. Mihăilescu, pornind de la tezele lui G. Lukács. Estetica materialistă contemporană recunoaște existența unei legături de determinism sociologic între conștiința de esență socială a artistului reflectată în viziunea lui despre lume și forma operei sale, însă nu influențează decît în linii generale conținutul propriu-zis al operei. Dar Gherea stabilește o relație de tip determinist tocmai în acest domeniu și pune semn de egalitate între ideile artistului și cele fundamentale, proprii mediului căruia aparține. Pornind de la această relație deterministă, cum s-a mai spus deja, el crede că existența unor importante idei și idealuri sociale ar explica atît forța de influențare a creației artistice, cît și valoarea artistică propriu-zisă. În felul acesta, după cum bine s-a observat, se limitează problema repercusiunii structurale a conștiinței sociale asupra viziunilor și formelor estetice „la o corelare cam mecanică a idealurilor sociale cu creația“ [19].

Replica lui Gherea se încheia, așadar, cu precizări necesare, menite să nuanțeze contribuțiile sale mai vechi cu privire la relația dintre valoare și idealurile sociale înalte în artă, intervenind cu ideea raportării valorii la talentul creatorului ei, dar nemodificînd esența concepției deterministe, mecaniciste a dimensionării valorii după idealul social conținut. Al. Philippide a sesizat că adversarul său n-a părăsit principial vechile poziții și de aceea în noua sa replică, formulată în cea de a doua parte a articolului *Idealuri*, a lăsat neatinsă teoria despre ideal ; considerațiile sale privesc mai mult etica criticului, configurația lui morală pe care o raportează la metehnele societății românești contemporane. În sfîrșit, revenind asupra pretinsei lipse de influență a *Junimii* despre care Gherea din nou scrisese, pe larg, în *Idealurile sociale și arta*, Philippide reia argumentul anterior, punînd-o în relație de determinare cu înapoierea culturală, iar nu cu des pomenita lipsă de idealuri [21]. În general, replica sa se caracterizează prin subiectivism, încercînd în acest final de polemică să minimalizeze valoarea adversarului fără a o destrăma prin demonstrații și dovedindu-se alarmat de răspîndirea ideilor, a idealurilor socialiste la noi.

Caracterul neconvingător al replicii lui Philippide, în cea de a doua parte a ei, îndeosebi slăbiciunile ieșite acum

la iveală, faţă de temeinicia argumetării gheriste, în ciuda unor exagerări deterministe, i-au îmboldit pe junimişti să angajeze în polemică un alt adversar junimist ce se mişca cu mai multă uşurinţă în domeniul esteticii. Acesta nu putea să fie altul decît P. P. Negulescu, fiindcă dovedise în replicile anterioare aptitudini de polemist şi o viziune clară în problemele de estetică filozofică. Articolul său din 1894, *Socialismul şi arta*, are obiectivul principal tocmai problema idealurilor sociale în artă în general şi a celor socialiste în special, tratată, fireşte, în spirit polemic, ca un răspuns dat atît lui C. Dobrogeanu-Gherea, cît şi altor socialişti ce interveniseră acum în discuţie, în frunte cu Anton Bacalbaşa.

Încă de la început, Negulescu nu discerne diferenţele sensibile dintre estetica lui Gherea, prin ceea ce are ea socialist, şi ceea ce reprezintă punctul de vedere comun întregului curent istorist [22]. Tot în introducere îşi fixează şi obiectivul principal al studiului său : să indice izvorul comun al ideilor despre artă susţinute de socialiştii români, iar astfel să dovedească lipsa lor de originalitate : „Se face de cîtăva vreme atîta zgomot, şi mai ales atîta paradă, cu aşanumitele «teorii» de artă şi critică socialistă, încît nu e, credem, de prisos, să dăm publicului nostru o analiză mai amănunţită a obîrşiei lor comune" [23] — cartea socialistului francez Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. O precizare se impunea, iar Negulescu n-a ezitat s-o formuleze : de la Karl Marx încoace, socialiştii l-au atacat, ce-i drept, pe Proudhon, dar în ceea ce priveşte arta, poziţiile lor au continuat să rămînă esenţial comune. Iar ceea ce l-a determinat pe tînărul estetician din şcoala lui Maiorescu să analizeze teoriile despre artă şi critică din lucrarea lui Proudhon a fost faptul că, potrivit opiniei sale, „ea singură poate fi considerată ca o lucrare mai completă în această privinţă, cuprinzînd nu numai enunţări de idei şi principii generale, ci şi o efectivă aplicare a acestor idei şi principii la judecarea operilor de artă" [24]. Mai obiectiv şi mai informat decît Philippide, Negulescu renunţă la chestiunile secundare sau de amănunt în polemică şi preferă să atace fondul concepţiilor gheriste, prin critica ideilor de bază ale izvoarelor lor. El observase pe bună dreptate că întreaga teorie a lui Gherea despre necesitatea idealurilor sociale înalte se baza pe principiul concordanţei dintre fond şi formă. Gherea scria

în *Idealurile sociale și arta* că „e imposibilă forma fără fond și fondul fără formă“. În oricare epocă, cea mai importantă operă va fi aceea „care va avea cea mai perfectă formă artistică posibilă în acea epocă și cel mai însemnat fond, adică cele mai înalte sentimente, idei, gîndiri, idealuri la cari s-ar fi putut ajunge în acea epocă“ [25]. Cu alte cuvinte, valoarea este dată de fondul, dar și de forma operei. Deși el are intuiția unității dialectice dintre fond și formă, uneori contrazicîndu-se, apreciază valoarea în funcție de idealurile exprimate de operă [26].

P. P. Negulescu depistează în lucrarea lui Proudhon izvorul teoriei lui Gherea și a soicialiștilor români despre relația dintre fondul și forma operei. În acest sens reproduce fragmentul respectiv din *Du principe de l'art et de sa destination sociale* : „În artă, ca în orișice, cugetarea e lucrul de căpetenie, lucrul precumpănitor ; chestiunea de fond primează totdeauna chestiunea de formă, și în orice creațiune artistică, înainte de a judeca lucrul de gust (aparența estetică sau forma) trebuie să hotărîm dezbaterea asupra ideii“ [27]. Este o idee pe care estetica modernă o respinge categoric, un punct de vedere vulgarizator, dar nu lipsit de importanță tocmai prin legitimarea disocierii factorilor estetici — o orientare pe care estetica sociologică o repudiază [28]. Polemistul P. P. Negulescu neglijează intenționat celelalte precizări ale lui Gherea cu privire la relația fond-formă, dar chiar acestea sînt cele mai importante, după cum a remarcat Fl. Mihăilescu [29], și-l detașează pe criticul nostru de exagerările lui Proudhon. Reținînd doar ideea preponderenței fondului asupra formei, P. P. Negulescu justifică preluarea ei de către socialiștii români numai prin faptul de a le fi servit ca argument teoretic pentru susținerea necesității prezenței idealurilor socialiste în arta de valoare : „Pentru a ajunge la concluzia că arta trebuie să-și ia sarcina de a propaga o idee — ideea socialistă, bineînțeles — socialiștii pun mai întîi în principiu, că importanța artei stă nu în formă, ci în idee, că în artă, «ca în orișice», ideea nu e nicidecum indiferentă. De unde rezultă apoi ca formulă a criticei socialiste, că — ideile nefiind indiferente — îndatorirea de căpetenie a criticei este : să analizeze, să discute și să aprecieze în primul rînd ideile, sau mai larg fondul de idei și sentimente din operele de artă, — din punctul de vedere al formulei socialiste“ [30]. Afirmînd că una dintre cele mai

importante îndatoriri ale criticii „este analiza acestui șir de sentimente și de credințe și critica lor din punctul de vedere al unui ideal, al idealului celui ce critică", C. Dobrogeanu-Gherea se situa deschis pe poziția criticilor socialiști, inspirați la rîndul lor din opera lui Proudhon. Remarca lui P. P. Negulescu se dovedea a fi întrutotul justificată și întemeiată în primul rînd pe un text al lui C. Dobrogeanu-Gherea din studiul *Tendenționismul și tezismul în artă*. Într-adevăr, criticul de la *Contemporanul* stabilea pentru confrații săi drept una din cele mai importante îndatoriri analiza credințelor și a sentimentelor conținute în operă și „critica lor din punctul de vedere al unui ideal, al idealului celui ce critică". Dar o asemenea concepție despre îndatoririle criticii îl neliniștea pe P. P. Negulescu din pricina concluziilor ce puteau să-i urmeze, respectînd toate rigorile logicii : de vreme ce criticul are misiunea de a aprecia ideile operei prin raportare la propriul etalon al idealurilor sale, atunci, în chip firesc, cînd criticul este un socialist, și ideile sau sentimentele conținute în operă vor fi evaluate „din punctul de vedere al formulei socialiste", al gradului în care exprimă „idei mai conforme cu cerințele și aspirațiile socialismului"[31]. Dacă, în cele din urmă, P. P. Negulescu sesizează, totuși, detașarea sensibilă a lui C. D. Gherea de ideile lui Proudhon, căci își declarase inaderența la principiul minimalizării rolului formei, nu renunță cu totul la a fi și mai departe circumspect. În acest spirit trebuie apreciată prevenirea cititorilor de către criticul junimist spre a nu se lăsa ademeniți de declarația lui Gherea, deoarece, în ciuda diferențierilor remarcate, adeptul lui Proudhon revine în final la „formula sa fundamentală, la formula socialistă", îndeosebi cînd stabilește drept criteriu esențial pentru diferențierea valorilor idealul operei iar nu forma ei artistică. Astfel că atît pentru Gherea cît și pentru Proudhon elementele de fond capătă preponderență într-o operă, iar între două opere egale ca formă, se va situa pe un plan superior cea care „va cuprinde idealuri sociale mai înalte, care va avea adică un *fond* social mai înalt". Și întrebarea justificată, sesizînd persistența lui Gherea în aderarea la ideea priorității fondului cînd e vorba de aprecierea valorii operei : „Nu rezultă oare clar de aci, că tot *fondul*, fondul social bineînțeles, e aceea ce face și pentru d-l Gherea ca și pentru Proudhon superioritatea ori infe-

rioritatea unei opere de artă ? Nu e oare evident că și pentru d-l Gherea ca și pentru Proudhon, fondul *primează* forma ?“ [32].

Dacă, dezbrăcate de învelișul lor polemic, observațiile lui P. P. Negulescu privitoare la menținerea lui Gherea în limtele ideatice ale lui Proudhon despre prioritatea fondului în aprecierea valorilor (în ciuda unor detașări de asemenea remarcate) își păstrează caracterul obiectiv, cele în care afirma că Gherea „exclude din artă“ operele lipsite de un fond social nu sînt altceva decît exagerări, neconforme cu ceea ce scrisese criticul socialist. Mai departe i se atribuie idei pe care el niciodată nu le-a susținut, iar atunci polemica degenerează cu totul în subiectivism : „opere de artă — pretinde Negulescu că ar fi susținut Gherea — nu sînt decît acelea, cari au un *fond* social, adică socialist, forma fiind cu totul indiferentă“ [33]. Atît din punctul de vedere al teoretizărilor, cît și al exemplelor citate de Gherea în *Idealurile sociale și arta*, afirmațiile lui Negulescu nu erau altceva decît evidente denaturări. Criticul de la *Contemporanul* credea, într-adevăr, în superioritatea idealurilor socialiste, dar cînd susținea necesitatea prezenței idealurilor în artă, se referea la oricare ideal social, cu condiția să fie „înalt“, adică să reprezinte aspirațiile majore ale poporului și națiunii. Exemplificările lui erau culese din literatura tuturor timpurilor.

A doua latură a polemicii lui P. P. Negulescu cu C. Dobrogeanu-Gherea pe larg dezvoltată în articolul *Socialismul și arta* are în vedere măsura în care criticul socialist a extins ideile sale despre necesitatea reflectării în literatură a realității în funcție de idealul fiecărui scriitor, cu referire specială la marii clasici. Se știe că el îi obiectase în 1890 lui I. L. Caragiale în legătură cu rîsul din opera sa, care pretindea că era lipsit de „acea adîncă seriozitate, acea mare însemnătate socială“ ce ar fi putut s-o aibă, dacă autorul ar fi rîs cu același talent, „dar pătruns de un ideal social înalt“ [33]. Însemnătatea satirei lui Caragiale scade „în parte“, din cauză că dramaturgul „e indiferent în materie de politică socială“ și-i lipsește idealul social înalt. Din aceeași perspectivă a lipsei de idealuri formulase obiecții serioase și în studiul din 1887 despre Eminescu, în legătură cu *Epigonii* sau cu *Scrisorile* III și IV, lipsite de idealuri sociale înalte și preocupate să idilizeze veacul de mijloc. Referindu-se la asemenea idei eronate,

P. P. Negulescu surprinde caracterul lor exagerat, dar pînă la urmă răstălmăcește sensul fundamental al obiecțiilor lui Gherea, pretinzînd că acesta ar fi formulat pentru scriitorii amintiți cerința să se împărtășească din cele mai înalte idealuri sociale — idealurile socialiste. El ar fi obiectat că operele lui I. L. Caragiale „n-au totuși *fondul* de idei și de tendințe sociale, adică socialiste" [34]. Gherea nu i-a mai răspuns lui P. P. Negulescu ; în schimb, a revenit asupra problemelor legate de idealuri în artă după o nouă intervenție a lui Philippide, sprijinită și de alți publiciști, căci se susținea și atunci, în 1894, că marii artiști nu sînt animați în operele lor de idealuri sociale, ci rămîn indiferenți sau se manifestă ca oricare om obișnuit. În articolul *Artiștii-cetățeni*, C. Dobrogeanu-Gherea introduce ca element nou ideea despre scriitorii geniali care se deosebesc de talentele obișnuite prin faptul că „au fost nu numai mari artiști, dar și mari cetățeni, au stat în adevăr la înălțimea ideală a epocei lor" [35]. Genialitatea însăși prezintă, după opinia sa, însușirea de a fi „o tendință de înălțare", „atît artistică, cît și cetățenească". Între genialitatea unui scriitor și idealurile sociale înalte există o legătură necesară, determinată de structura specifică a geniului care, prin însăși organizarea lui specială, este „mai simțitor decît alți oameni", simte mai puternic „toate dezacordurile vieții, toate relele, toate mizeriile, și cu cît le simte mai cu tărie, cu atît lucrează mai cu tărie în contra lor . . . Un artist genial e, deci, întrucîtva, un revoltat înăscut" [36]. Bazat pe o întinsă bibliografie referitoare la viața și activitatea celor mai reprezentative genii ale Europei, criticul argumentează cum aceștia s-au manifestat ca artiști-cetățeni, ca adepți și înfăptuitori ai celor mai înaintate idealuri sociale și politice din vremea lor. Așa au fost : Hugo, Musset, Lamartine, socotiți de Brunetière drept „cei mai mari revoluționari" ai secolului trecut, cărora li se adaugă seria geniilor din alte țări : Byron, Alfieri, Pușkin, Tolstoi, Ibsen . . .

Teza lui Gherea despre angajarea socială a artistului venea ca un nou argument pentru susținerea necesității de a adera la cele mai înalte idealuri sociale ale epocii și a fost împărtășită de cei mai reprezentativi scriitori și publiciști, anulînd de la sine orice posibilitate de replică din partea junimiștilor.

O valorificare actuală a concepției lui C. Dobrogeanu-Gherea despre idealurile sociale în artă, cu exemplificările criticului din literatura română, presupune cîteva clarificări prealabile. Însăși accepțiunea acordată de el termenului *ideal în artă* comportă explicații. El l-a folosit în accepțiunea cea mai larg răspîndită, înțelegînd prin ideal nu atît reflectarea a ceea ce există, cît mai cu seamă „prefigurarea *tendințelor*, a sensului în care conștiința socială — la nivelul ei superior ideologic — își reprezintă dezvoltarea viitoare a realităților" [37], — cum este definit de Ion Pascadi. Gherea a neglijat, în schimb, sau, mai degrabă, a respins cea de a treia accepțiune a noțiunii de *ideal*, prin care se înțelege „*proiecția imaginară* în trecut a unor aspirații sau interese" ; de aceea a respins el lucrările literare ale lui M. Eminescu inspirate din trecut. A respins, de asemenea, și noțiunea de *ideal ca reflectare a ceea ce există*, cu deosebire în momentul în care i-a obiectat lui I. L. Caragiale, care se inspirase din realitățile vremii sale, că i-ar fi lipsit idealurile sociale înalte și, ca urmare, forța satirei sale s-ar fi diminuat în mod sensibil.

Dintre toate funcțiile idealului, criticul socialist a situat-o în prim plan pe aceea de *model mintal al realului*, care dovedește natura lui spirituală ; iar dintre caracteristici le-a avut în vedere cu deosebire pe cele ce-l definesc drept „aspirație, năzuință, scop" și, în primul rînd, pe cele care reliefează caracterul său anticipativ. Sau, în alt sistem de referințe, C. Dobrogeanu-Gherea a acordat idealului sensul de referire la lume *așa cum trebuie să fie*, refuzîndu-i și ipostaza de lume *așa cum este*. Combătîndu-l, junimiștii pretindeau, în mod greșit, existența unei depline coincidențe a idealului cu adevărul, făcînd abstracție de faptul că, prin caracterul lui anticipativ, idealul nu presupune întotdeauna și veridicitate, căci schimbarea condițiilor social-istorice concrete a putut determina anularea unor anticipări sau măcar corectarea lor.

RELAŢIA MEDIU – ARTIST – OPERĂ

Critica literară analitică, fundamentată pe un nou concept şi o nouă metodologie a criticii, îşi datorează existenţa gîndirii estetice de tip determinist, potrivit căreia mediul natural şi social îşi impun propriile tendinţe, caracteristici şi aspiraţii asupra personalităţii artistului, iar în ultimă instanţă asupra creaţiei acestuia. În gîndirea estetică românească ideea rolului determinant al mediului social s-a impus odată cu apariţia sistemului critic gherist. C. Dobrogeanu-Gherea s-a referit pentru prima oară la opera literară ca produs al mediului în studiul *Asupra criticei*, cu scopul de a justifica teoretic diferenţierile fundamentale dintre noua critică, analitică, al cărei adept era, şi critica veche, „judecătorească", reprezentată de Titu Maiorescu. A revenit mai pe larg în articolul *Personalitatea şi morala în artă*, ca să justifice ideea moralităţii sau a imoralităţii artei în raport cu moralitatea sau imoralitatea mediului care a produs-o. După cum s-a putut observa mai înainte, toată teoria sa cu privire la moralitatea artei porneşte de la premiza că artistul e influenţat de mediul în care trăieşte, „răsuflă în atmosfera morală a mijlocului social în care se află, şi de aceea lucrările sale, subiectele ce va alege, felul cum le va lucra vor purta pecetea mijlocului social ce înconjură pe artist" [1]. Arta e considerată de el o manifestare a minţii omeneşti, ca oricare alta, idee ce va reveni în anul următor, 1887, în studiul *Tendenţionismul şi tezismul în artă* unde, de asemenea, o socoteşte a fi „un product", o manifestare „ca oricare alta", a spiritului omenesc şi, ca urmare, ea poate fi „folositoare ori vătămătoare". Teza sa despre artă ca produs al mediului porneşte de la ideea similară a criticilor moderni, îndeosebi a lui Taine, dar intervin la el modificări de esenţă, favorizate de împărtăşirea concepţiei materialismului istoric, cu menţinerea unor limite inerente epocii. Principala modificare constă în împingerea mediului natural pe planul al doilea şi situarea pe cel dintîi a mediului social,

căci în *Personalitatea și morala în artă* se referă la operă ca un produs al „mijlocului natural și *mai ales social*“ și cu adausul de coloratură materialist-istorică evidentă : opere de artă „poartă pecetea timpului în care s-a alcătuit, a societății în care s-a produs“ [2]. Teza este susținută cu exemplificări care includ cîteva dintre cele mai reprezentative opere ale omenirii : *Iliada, Odiseea, Divina comedie, Raiul pierdut, Faust*. Aplicabilitatea ei la studiul unor fenomene literare românești, ca decepționismul, cu tot caracterul limitat și schematic, constituie o verificare convingătoare și utilă, preluată cu discernămîntul critic necesar și de către istoricii literari ai epocii noastre. Gherea și-a fundamentat explicarea apariției decepționismului în literatura română pe ideea rolului determinant al factorilor economici și sociali, a cauzelor sociale, susținînd că acest curent nu s-ar fi putut instaura în viața literară românească dacă nu i-ar fi fost prielnice „mijlocul social, împrejurările sociale“ [3]. Din acest moment, detașarea sa de H. Taine și de criticii aparținători aceleiași școli devine tot mai mare, concretizîndu-se în dezaprobarea pentru că au săvîrșit eroarea de a confunda cauzele decepționismului și ale pesimismului cu *formele* lor de manifestare și cu împrejurările ce le-au însoțit. Cauza pesimismului, susține Gherea în spiritul materialismului istoric, trebuie căutată „în viața materială a societății, în fiziologia socială, în relațiile politico-economico-sociale“, în „întocmirea socială a societății“. Odată ce se admite acest principiu general și se aplică la literatura română cu referire anume la manifestarea decepționismului, se ajunge la concluzia dreaptă că principala lui cauză o constituie „anomaliile societății burgheze“, că e o boală a veacului generată de „starea patologică a civilizației burgheze“ [4].

Dacă relația mediu-artist-operă apare numai enunțată în funcție de necesitățile demonstrațiilor din principalele studii critice ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, ea capătă, în schimb, în *Tendenționismul și tezismul în artă* o dezvoltare amplă, fiind explicată din principalele direcții ale abordării ei. Deși studiul acesta n-a fost determinat de intervenția polemică a junimiștilor, se integrează, totuși, în contextul general al celor două confruntări estetice, constituind o reluare dezvoltată a susținerilor mai vechi și stîrnind reacții din partea maiorescienilor. Dealtfel

Gherea însuşi precizează că expunerea sa reia idei mai vechi, cu intenția explicării lor amănunțite.

Prima şi cea mai însemnată idee reluată, față de care toate celelalte se situează în raport de dependență, căpătînd un sens şi o organizare anume, se referă la faptul că artistul, ca oricare om în general, „e un product al împrejurărilor cosmice (mijlocul natural) pe de o parte, iar pe de alta al împrejurărilor sociale (mijlocul social). Acest determinism special își pune amprenta asupra organizării fizice, nervoase şi psihice a artistului, căci el „e format de către mijlocul natural și social ce-l înconjoară". La rîndul lor, manifestările artistice ale spiritului omenesc, ca și toate celelalte în general, sînt condiționate de structura specifică a creatorului lor, iar cum el e produsul mediului natural și social, atunci și „producțiunile artistice" pot fi reduse, în cele din urmă, la influența mediului natural și a celui social [5].

Atît din explicațiile ce vor interveni în continuare, cît și din exemplificările textelor sale, reiese că C. Dobrogeanu-Gherea înțelegea prin influența „mijlocului natural" posibilitatea acestuia de a acționa asupra elementelor care țin de construcția fizică și nervoasă a creatorului, de predispozițiile cu care el se naște. Impresia creată prin contactul cu mediul natural și social, cum ar fi răsăritul soarelui sau iubirea de oameni — exemplifică criticul — după ce a fost reprodusă de artist, nu mai rămîne cu forma și conținutul inițial, deoarece va găsi „o sumă de impresii adunate, o sumă de idei, va găsi un sistem nervos deosebit, care la nașterea artistului conținea posibilitatea dezvoltării și a creației artistice. Este important de semnalat faptul că în această etapă a elaborărilor sale estetice, C. Dobrogeanu-Gherea n-a simplificat procesul creației artistice ca atare și nici n-a înțeles schematic rolul determinant al mediului natural și social, de vreme ce le-a raportat și la specificul structurii proprii artistului, determinată și ea de factorii de mediu însă anteriori. În cele din urmă, pentru el creația artistică nu presupune doar prezența factorului natural și social, ci și a celui uman, fiind, în realitate, o combinație a acestor factori atît de diferiți. Pînă în acest punct al dezvoltărilor sale, Gherea se menține în studiul *Tendenționismul și tezismul în artă* în cadrul general al ideilor formulate și în studiile anterioare, cu ușoare nuanțe

de diferențiere față de izvoarele bibliografice din care s-a inspirat, îndeosebi față de Taine. Diferențierea, detașarea criticului nostru de izvoarele bibliografice cunoscute se produce în momentul în care el atribuie influenței mediului natural și social, *mai ales celui social*, elementele ce țin de personalitatea artistului : structura nervoasă, psihică etc. Detașarea propriu-zisă de ceilalți critici ce împărtășiseră teoria determinismului avea la bază recunoașterea rolului determinant al mediului social, conceput de Gherea în spiritul materialismului. În cele din urmă, el evidențiază anume această deosebire dintre sine și modelele critice urmate, afirmînd categoric că opera „este pricinuită de înrîurirea mijlocului natural și social, și mai ales acest din urmă are înrîurirea hotărîtoare, el e cel de căpetenie“ [6].

Dar tot în această etapă de elaborare a gîndirii sale estetice, Gherea lasă loc și acelor limite care vor diminua importanța ei, toate pornind de la exagerarea rolului mediului social — de unde și conceperea schematică a relației mediu-artist-operă ; caracterul simplist și schematic al gîndirii lui estetice își află expresia cea mai frecventă în enunțarea ideii că influența mediului se exercită direct, fără vreo mijlocire care ar avea ca urmare apariția unor particularități ale reflectării artistice, deosebindu-se de reflectarea științifică propriu-zisă. Pînă și referirile la Chateaubriand și Leopardi dovedesc același lucru, căci explică ideile religioase ale scriitorului francez prin educația excesiv religioasă, mergînd pînă la o anumită nebunie observată „la toți membrii familiei Chateaubriand“, iar lirismul „pesimist și deznădăjduit“ al lui Leopardi ar avea drept cauză constituția fizică „peste măsură de bolnăvicioasă“, care însă e și rezultatul unui „complex de influențe sociale“.

Dar exclusivismul determinist iese la iveală nu numai din exemplificările amintite ; îl putem depista și într-o precizare ulterioară deosebit de semnificativă : recunoscînd că nu întotdeauna putem determina influența directă a mediului asupra artistului și a operei, Gherea atribuie acest fapt limitelor actuale ale științelor, cărora le lipsesc instrumentele perfecte de cercetare, și criticului ce nu știe să se folosească de ceea ce îi oferă știința [7].

Cînd îşi propune să fundamenteze teoretic ideea raportului de tip determinist dintre mediu şi opera de artă, Gherea porneşte de la teza materialismului dialectic despre posibilitatea transformării cauzei în efect şi invers. Potrivit acesteia, arta fiind un „efect al mijlocului social", la rîndul ei „lucrează asupra acestui mijloc". Exemplele doveditoare sînt tot cele de mai înainte, utilizate pentru a demonstra că determinismul social îşi spune cuvîntul în cadrul relaţiei mediu-artist. Altfel, pesimismul lui Leopardi, produs al „suferinţelor nenumărate ale societăţei", influenţează la rîndul lui această societate, iar ideile reacţionare ale lui Chateaubriand „datorită întîi şi întîi revoluţiei franceze", au influenţat la rîndul lor revoluţia, prin încurajarea reacţiunii monarhiste, dar şi prin stimularea curajului şi a urii revoluţionarilor". Concluzia teoretică desprinsă din toate exemplificările acestea rezumă într-o sinteză superioară ideile din celelalte articole anterioare şi a fost preluată, în principiu, de estetica materialistă, constituindu-se într-un important capitol al ei. „Societatea, — scrie Gherea — sugerînd anumite idei şi sentimente artistului, creaţiunea artistului, caracterizată prin idei şi sentimente sugerate de societate, va sugera societăţei, la rîndul ei, idei şi sentimente în armonie cu cele primite" [8].

După cum lesne se poate observa, în concepţia lui C. Dobrogeanu-Gherea relaţia artă-societate nu se referă doar la influenţa mediului social asupra operei, ci presupunea şi situaţia inversă : la rîndul ei, arta influenţează considerabil viaţa socială, datorită capacităţii ei emoţionale. Este vorba, cu alte cuvinte, despre influenţa reciprocă dintre termenii unei relaţii concepută de C. Dobrogeanu-Gherea ca o entitate [9].

În ansamblul lor, tezele amintite aparţin esteticii noi şi, potrivit unei indicaţii a lui C. Dobrogeanu-Gherea, ele se află într-o opoziţie ireductibilă cu cele ale esteticii metafizice care situează arta în afara influenţei sociale. Estetica veche, metafizică, observă criticul, porneşte de la premiza că „arta nu-i *un product*, ci un dar dumnezeiesc, un lucru supranatural, care stă deasupra şi în afara societăţii". Bazîndu-se pe o atare concepţie, e firesc ca această estetică să explice fenomenele şi faptele artistice într-un chip cu totul diferit de cea nouă, situîndu-se astfel pe poziţii imposibil de reconciliat. Premiza teoretică a artei ca

produs social a favorizat enunţarea unor noi principii estetice, cum ar fi cele referitoare la prezenţa idealurilor sociale în artă şi tendinţa în artă.

Din replica lui C. Dobrogeanu-Gherea prilejuită de intervenţia lui I. N. Roman s-au conturat cu mai multă precizie şi cu o mai clară evidenţă ideile anterioare susţinute de critic în legătură cu relaţia mediu-artist-operă, devenind permanenţe ale gîndirii sale estetice. Fiindcă în scurt timp s-au bucurat de o largă popularitate, junimiştii n-au putut rămîne indiferenţi, chiar dacă o intervenţie directă a lui Titu Maiorescu n-a mai avut loc. Prima ripostă avea să constituie şi debutul unuia dintre cei mai valoroşi elevi ai lui Titu Maiorescu, viitorul estetician şi istoric literar Mihail Dragomirescu. Studiul său despre *Criticile domnului Titu Maiorescu,* început în 1893 cu mare entuziasm dar abandonat din imposibilitatea susţinerii ideilor lui cu pregătirea ce o avea atunci [10], în ciuda limbajului violent şi a subaprecierii adversarului, căci se referea la *Studiile critice* ale lui I. Gherea, are, totuşi, meritul identificării unui anumit schematism în formulările criticului socialist, dar mai ales de a fi conceput relaţia mediu-artist-operă mult mai nuanţat, mai complex, evidenţiind specificul artei şi al structurii artistului.

Ceea ce-l preocupă cu deosebire pe Mihail Dragomirescu este construirea unui răspuns polemic la afirmaţiile lui Gherea despre influenţa mediului natural şi social asupra artistului şi a operei. Prima parte a replicii se bazează pe speculaţii logice, urmînd cu fidelitate metoda polemică inaugurată de profesorul său. În spiritul acesteia caută mai întîi să delimiteze din *Studiile critice* ale lui Gherea acele părţi în cuprinsul cărora consideră că există o anumită *lipsă de precizie* în exprimare. Însuşi enunţul potrivit căruia *în general* omul e un produs al mediului natural şi social oferă posibilitatea afirmării ca şi activitatea artistică să fie tot în *general* o rezultantă a acestor împrejurări. Ar însemna atunci că numai în general, *deci nu întotdeauna,* activitatea artistică este „o rezultantă a mijlocului natural şi social". Tocmai această formulă *în general,* întrebuinţată de Gherea, dar cu deosebire precizarea categorică *toate* îi creează lui Dragomirescu premiza formulării unor rezerve de principiu faţă de teza gheristă privită din punctul de vedere al sensurilor ei fundamentale. Textul criticului ju-

nimist rămîne însă interesant mai mult pentru îndemînarea cu care-și urmează modelul maiorescian în utilizarea argumentelor, mai degrabă a speculațiilor logice, cînd își construiește răspunsul polemic. „*Toate* manifestările spiritului omenesc în general — deci și cele artistice — notează el — sînt condiționate prin organizația fizică, nervoasă, sufletească a artistului". Acceptînd această afirmație — își începe acum polemistul speculațiile logice — sîntem îndreptățiți să ne întrebăm „dacă manifestările spiritului omenesc numai în general, adică numai în parte, sînt condiționate de constituția *omului* (nu a artistului precum se exprimă d-nul Gherea), care e dovada că manifestările artistice nu intră toate tocmai în acele manifestări ale spiritului omenesc, care *nu* sînt condiționate de organizația omului ? Și apoi care vor fi acele manifestări ale spiritului omenesc, care *nu* sînt condiționate de organizația individului ?" [11].

Ceea ce se impune atenției ca element nou în gîndirea estetică a lui Mihail Dragomirescu, cu acest prilej, este distincția făcută între om și artist, referirea la personalitatea artistică iar nu la cea omenească a artistului — deosebindu-se astfel atît de Gherea, cît și de toți promotorii criticii pozitiviste. Ideea acestei separații se va constitui în curînd într-o componentă originală a gîndirii sale estetice, situîndu-l între precursorii esteticii moderne. De asemenea, în propozițiile sale interogative întîlnim o respingere categorică a ideii dependenței manifestărilor spiritului omenesc față de organizarea lui, iar acest lucru îl face pentru că, după cum se va vedea mai tîrziu, în concepția sa dependența se stabilește în raport cu personalitatea artistică a creatorului, iar nu cu cea omenească a aceluiași.

Una dintre contradicțiile de bază pe care crede că a descoperit-o în studiile lui Gherea și care i se pare a fi mai în măsură decît oricare alta să-i șubrezească întreaga construcție, ar fi excluderea, odată, iar altădată admiterea elementului *ereditate în cadrul relației mediu-artist-operă* [12]. Prin susținerea ideii rolului hotărîtor al mediului natural și social ce produce artistul, iar astfel și creațiile lui, C. Dobrogeanu-Gherea ajunge să se contrazică tocmai cu ceea ce afirmase el însuși în altă parte, cînd evidențiase rolul eredității, căci aci se neagă influența acesteia, pen-

tru ca apoi să vorbească despre individ ca produs al unei evoluţii, deci şi al ei. Potrivit opiniei lui M. Dragomirescu, am avea a face aici cu o greşeală de logică, iar, spre a o evita, C. D. Gherea ar fi trebuit să-şi construiască silogismul astfel : „Individualitatea artistului condiţionează *orice* operă artistică ; Mediul natural şi social condiţionează individualitatea artistului. Deci : Mediul natural şi social condiţionează orice operă artistică". Dar, pretinde criticul junimist mai departe, chiar şi o formulare de către Gherea a silogismului în maniera propusă anterior de el n-ar fi fost în măsură să-i anuleze obiecţia de principiu, deoarece, potrivit opiniei sale, mediul natural şi social nu se referă numai la cel din timpul vieţii artistului, ci îl include şi pe cel „dinainte de naştere", care ar fi chiar mai important decît acesta. În cele din urmă, Mihail Dragomirescu propune o reformulare a conceptului de mediu natural şi social, extinzînd sfera acestuia, spre deosebire de Gherea, pînă dincolo de momentul naşterii artistului. Odată admisă această extindere, el continuă adausurile proprii mergînd pînă la o modificare structurală a conceptului de *mediu* prin considerarea celui ce l-a influenţat pe artist (pe cale ereditară) înainte de naştere ca fiind mult mai important decît cel din timpul vieţii. Prin mediu natural şi social, propune el, trebuie să se înţeleagă „nu numai mediul natural şi social ce înconjoară pe artist în timpul vieţii sale, dar şi mediul natural şi social dinainte de naştere, care, precum vom vedea, e şi cel mai important" [13].

În spiritul consideraţiilor arătate, Mihail Dragomirescu apreciază detaşarea lui C. D. Gherea de Taine nu ca un semn al originalităţii, ci ca un act de falsificare, sau cel puţin de denaturare, a concepţiei criticului francez. Pentru acest motiv se consideră obligat să procedeze la o nouă expunere a concepţiei taineane despre operă ca produs al mediului. În contextul respectiv ajunge însă la preluarea unor idei ale lui Spencer, încît, în realitate, nici de data aceasta nu poate fi vorba despre o teorie curat taineană : „O operă artistică, ca orişice product al activităţii omeneşti, are două cauze : 1) mediul natural şi 2) mediul social în care se produce. Dar şi mediul natural şi mediul social în care se produce, din punctul de vedere al puterii de cauzaţiune, care ne interesează aci, are două înţelesuri

deosebite :“ [14] A) *mediul natural şi mediul social* care influenţează pe artist *după ce s-a născut* şi B) mediul natural şi social ce au influenţat şi au determinat felul de a fi al omului *înainte de naştere*, numite cu un cuvînt *ancestrale*. În sfera noţiunii de mediu natural şi mediu social care l-au influenţat pe artist *după ce s-a născut intră*, pe de o parte, „toate forţele naturii (. . .) care au impresionat simţurile artistului pînă la facerea operei şi pe care le-a combinat într-însa într-o formă potrivită cu puterile sale de activitate sintetică cerebrală“. Procesul respectiv cuprinde două stadii : *unul* care corespunde cu „*percepţia* impresiunilor“, cînd artiştii percep diferit acelaşi lucru, fiecăruia reţinîndu-i atenţia o anumită latură sau calitate a obiectului ; cel de al doilea stadiu ar corespunde cu „sinteza percepţiunilor“, care revin sub forma amintirilor, sinteză realizată de artist în opera sa de artă. În acest stadiu are loc desăvîrşirea subordonării, în care se află împrejurările naturale şi sociale, „în acest înţeles, faţă de individualitatea artistului“, căci, scrie Dragomirescu în continuare, „forţele din afara artistului — fie provenite din mediul natural, fie provenite din mediul social — sînt subordonate mai întîi puterii de percepţie“ a artistului. Primului stadiu, cînd se produce selecţia introdusă de apercepţia individului în impresiile din afară, i se adaugă cel de al doilea, cu o selecţie nouă şi superioară, determinată de puterea de sinteză a artistului. Originalitatea artistului se manifestă tocmai din aceste două selecţii [15]. În urma analizei minuţioase, separată, a celor două înţelesuri ce le atribuie mediului natural şi social (dinainte şi de după naştere), Mihail Dragomirescu formulează concluzii proprii, detaşîndu-se chiar şi de ideile lui Spencer. Astfel, potrivit opiniei sale, mediul natural şi social de după naştere joacă un rol *pasiv*, cîtă vreme rolul activ îi revine individualităţii omului. Funcţionalitatea individualităţii are loc după cum urmează : cu cît e mai puternică şi mai originală, cu atît i se accentuează rolul ei de „*cauză de căpetenie*“ ; şi invers, cu cît e mai ştearsă, cu atît rolul de „cauză de căpetenie“ ce-l are la „naturile extraordinare“ se diminuează, mărindu-se, în schimb, cel al mediului natural şi social contemporan. Întotdeauna, însă, ‚indivudalitatea omului precumpăneşte influenţa mediului natural şi social“ din timpul vieţii artistului [16].

Unele diferenţieri şi precizări utile intervin atunci cînd Dragomirescu se referă anume la mediul natural şi social ancestral (cele care l-au influenţat şi au determinat modul de a fi al omului înainte de naştere). Ambele medii ancestrale sînt împărţite în două categorii, din punct de vedere al „puterii de cauzaţiune". Mai întîi atît cel social cît şi cel natural sînt privite din punct de vedere al influenţei exercitate „*în decursul generaţiunilor*", iar sub această formă exercită cea mai mare putere „de cauzaţiune", fiind „*cauza de căpetenie* a individualităţii artistului"[17]. Transmiterea unor însuşiri ereditare este un element deosebit de important, deoarece acestea pot fi atît de puternice, încît să se poată prelungi pînă şi la a opta generaţie. Trăsăturile dobîndite pe cale ereditară rămîn rebele faţă de influenţele sociale şi naturale de mai tîrziu. Privit din punctul de vedere al influenţei ce o are asupra vieţii părinţilor artistului, mediul natural şi social ancestral au, în concepţia lui Mihail Dragomirescu, „o cauzaţiune secundară" şi îndeplinesc acelaşi *rol pasiv* ca şi mediul social şi natural de după naştere, faţă de individualitatea artistului. Cu alte cuvinte, sînt „nişte cauze ocazionale, iar nu nişte cauze eficiente". Continuîndu-şi expunerea în spiritul aceleiaşi idei a diminuării rolului mediului contemporan, criticul junimist situează mediul natural şi social ancestral pe primul plan, cîtă vreme celui din timpul vieţii artistului îi atribuie un rol secundar. Din sumarele dar preţioasele trimiteri bibliografice, însă şi din întreaga construcţie şi concepţie a explicaţiilor lui Mihail Dragomirescu iese în evidenţă ca principal izvor de inspiraţie Herbert Spencer. Împotriva determinismului tainean şi marxist al lui C. Dobrogeanu-Gherea el îl invocă pe cel spencerian ; fireşte că totul este filtrat printr-o viziune proprie, susţinut de numeroase concluzii şi ipoteze personale. El socoteşte, de pildă, că opera artistică „are drept cauză de căpetenie (=eficientă) . . . individualitatea artistului (apercepţia şi puterea de sinteză cerebrală) ; la această cauză de căpetenie se adaugă o cauză secundară (ocazională) : împrejurările naturale şi sociale de după naştere, — acelea în care artistul trăieşte." Individualitatea artistului are la rîndul ei drept cauză de căpetenie „împrejurările naturale şi sociale ancestrale" ce şi-au exercitat influenţa în şirul anterior al generaţiunilor", la care se

adaugă şi o cauză secundară : „împrejurările naturale şi sociale în care trăiesc părinţii artistului şi în care artistul a fost conceput şi a crescut înainte de naştere". În felul acesta, cauza de căpetenie (eficientă) a unei opere poate fi căutată sau imediat „în individualitatea artistului" sau mediat, „în seria nesfîrşită a influenţelor pe care le-a exercitat mediul natural şi social în decursul generaţiunilor anterioare". În mod categoric, o asemenea cauză „nu se poate căuta nici *în mediul natural şi social contemporan*, nici în mediul natural şi social imediat anterior, în care au trăit părinţii artistului ; şi *cu atît mai puţin* nu poate fi căutată *numai în mediul social* în care s-au dezvoltat artistul şi părinţii săi" [18].

În finalul primei părţi a studiului său, M. Dragomirescu neagă categoric valoarea mediului social ca forţă independentă cauzală susţinînd, în spiritul bibliografiei amintite, că mediul social însuşi „e cauzat de mediul natural anterior". Ideea respectivă îi slujea să demonstreze că opera de artă nu poate avea drept cauză de căpetenie mediul natural şi social contemporan (cum susţinuse Gherea), dar nici măcar pe cel dinainte de naştere, chiar dacă el i-ar acorda un rol mult mai important decît autorii ce-i sugeraseră ipoteza. Nota din subsolul paginii e şi mai categorică, consemnînd opinia că pentru opera de artă n-ar putea fi căutată cauza de căpetenie „nici chiar în seria nesfîrşită a mediilor sociale". Afirmaţia s-ar sprijini, la rîndul ei, pe ideea că *mediul social* nu poate fi considerat ca o forţă „independentă cauzală", el însuşi fiind cauzat de „mediul *natural* anterior" [19].

Este evident faptul că, pînă la urmă, atacul lui Mihail Dragomirescu nu se îndrepta decît împotriva teoriei influenţei *mediului social* iar nu şi a celui *natural*. După o astfel de demonstraţie întinsă, i se părea mult mai lesne să reia afirmaţia iniţială despre ereditatea pe care o opune mediului social : operele de artă au la origine cauze reprezentate de atavism şi ereditate, iar nu de mediul social în care trăiesc autorul lor sau părinţii lui.

Cea de a doua parte a studiului *Criticele d-lui Titu Maiorescu* conţine o expunere mai pe larg, cu mai numeroase elemente personale, a relaţiei mediu-artist-operă. Întîlnim aici un preambul al unei viitoare demonstraţii din *Critica ştiinţifică şi Eminescu* [20], consacrată deosebirilor

existente între personalitatea omenească și cea artistică a creatorului. Legăturile dintre mediu, artist și operă *nu sînt cauzale* — afirmă acum categoric Dragomirescu, în opoziție cu Gherea — deoarece un artist nu-și schimbă personalitatea „de atîtea ori de cîte ori mediul înconjurător se schimbă“ [21]. Deoarece calitățile fundamentale care formează individualitatea poetului n-au nici o legătură cu schimbările survenite în mediul social-politic în mod incidental, nici teza în sine nu se modifică atunci cînd ele au loc. Astfel că trecerea poetului de la liberalism la conservatorism și poate chiar la socialism nu-i modifică individualitatea — dacă, într-adevăr, o are. Privit într-un plan mai general, omul poate avea două feluri de idei : unele conforme cu „organizația fundamentală“ a sa, determinate de felul de a simți, iar altele care numai în mod superficial corespund organizării interne, fiind datorate împrejurărilor sociale și naturale întîmplătoare, iar ele niciodată n-ar putea forma „un fundament *sintetic* de convingere“. Cele două tipuri de idei determină situarea oamenilor în două grupe : una compusă din cei ce în activitatea lor se conduc după ideile izvorîte din propriile simțiri (artiștii, politicienii mari, oamenii de geniu), iar a doua îi include pe cei ce se conduc după „ideile întîmplătoare provenite din mediul social și natural“ (pseudo-artiștii, toți oamenii fără personalitate). Concluzia desprinsă în urma acestei categorisiri se referă la aceeași idee a imposibilității ca mediul social să-i poată influența în chip determinant pe marii artiști [22]. Toate clasificările și considerațiile de mai sus sînt invocate ca o confirmare a teoriei sale după care „*calitățile* ce constituie originalitatea de artist sînt independente de împrejurările sociale — rămîn persistente cît timp omul rămîne artist“ [23]. Împrejurările externe pot exercita o anumită influență, dar numai asupra *cantității* operelor, în sensul că pot mări numărul, dacă sînt prielnice, și-l pot micșora, cînd devin nefavorabile. Dar și influența aceasta e limitată la a-i crea sau nu artistului dispoziție sau indispoziție pentru a-și desfășura activitatea artistică. Toate aceste considerații pornesc de la premiza că opera artistică se compune din „idei și simțiri“, iar dintre ele simțirea este aceea care „dă forma și fondul primitiv“ al operei ; determinînd „felul de percepere și sinteza cerebrală“, ea rămîne fundamentală, iar mediul n-o poate mo-

difica decît cantitativ. *Ideile*, în schimb, „pot varia în oarecare măsură“ ce se poate determina. Teza se susţine cu exemplul lui Victor Hugo care rînd pe rînd a fost „regalist, republican, socialist“, dar „ca mod de simţire, ca artist“, a rămas „vecinic acelaşi“, în cadrul unei evoluţii fireşti. Variabilitatea ideilor poetului francez este pusă de criticul nostru pe seama felului de a fi, iar nu a mediului, observînd că Hugo era un pasionat pentru „vorbele grandioase“ ca : popor, libertate, umanitate. Acestea l-au determinat să evolueze „aşa cum a evoluat, independent de împrejurările externe“, adică de mediu. Exemplul lui Victor Hugo îndreptăţeşte, după opinia lui Dragomirescu, concluzia cu caracter general că „dintre toţi indivizii, cei ce pot fi mai puţin studiaţi în raport cu mediul sunt tocmai artiştii adevăraţi“ [24]. Pe măsură ce sporeşte insistenţa criticului în a dovedi independenţa marilor creatori de mediu, se conturează, ca o recompensă, cu mai multă convingere ideea sa despre specificul personalităţii artistului, cu referiri anume la nişte caracteristici pe care C. Dobrogeanu-Gherea fie nu le sesizase, fie nu le luase în seamă. Artistul — scrie criticul junimist — nu este „o adunare oricum de elemente, ci este un sistem, o sinteză de împrejurări alcătuite într-un mod superior şi particular şi formînd astfel un organism mai *fin* decît al celorlalţi oameni, dar mai *fragil*“. Tocmai pentru că e mai fin şi mai fragil, se iveşte posibilitatea de a i se întrerupe activitatea cu desăvîrşire în urma apariţiei unei oarecari împrejurări externe, dar întreruperea afectează doar *cantitatea* operelor, iar nu *esenţa calităţii* lor. Există şi situaţia inversă, cînd tot o împrejurare neînsemnată îi poate stimula activitatea, dar tot în sensul măririi producţiei lui artistice [25].

După iniţierea primului său atac împotriva esteticii gheriste, Mihail Dragomirescu devine tot mai preocupat să opună o concepţie estetică proprie şi o metodologie proprie curentului istorist care domina în estetica timpului şi unde el includea atît ramura scientist-pozitivistă a lui Taine cît şi pe cea psihologistă [27]. În acest context se situează şi studiul din 1894, *Critica ştiinţifică şi Eminescu* [28]. Din ansamblul ideilor sale critice în legătură cu „critica ştiinţifică“ reţine atenţia pentru problema aflată în discuţie în acest capitol interesanta dar totodată şi importanta distincţie, pe care încă din 1893 o schiţase, între

personalitatea omenească și cea artistică a scriitorului. Teoretizarea criticului junimist pe marginea acestei distingeri între cele două personalități constituie fundamentul teoretic al necesității respingerii unor puncte de vedere greșite în legătură cu personalitatea lui Eminescu, devenite prilej de acuzare a *Junimii* în general. Studiile contemporane despre Eminescu, cu deosebire cele ale lui Gherea și N. Petrașcu, aparținător și el orientării deterministe în estetică, păcătuiesc, după opinia lui Dragomirescu, prin aceea că pornesc de la premiza falsă a considerării personalității omenești a poetului ca un element ce a determinat caracterele esențiale din opera sa. Reflectarea în operă a unor laturi ale personalității lui omenești, precum pesimismul și lipsa de ideal, sînt puse de critica „științifică" pe seama influențelor *Junimii*, ceea ce n-ar duce, în final, la alt rezultat decît să întunece opera lui Eminescu. Eroarea nu poate fi atunci înlăturată decît prin stabilirea unor diferențe esențiale între personalitatea omenească și cea artistică, pentru a pune în raport de dependență față de mediul social numai pe cea dintîi, și astfel excluzîndu-se orice posibilitate de influențare a operei, care e produsul personalității artistice. Critica științifică modernă, remarcă Dragomirescu, se întemeiază pe raportul, pe corelația dintre personalitatea omenească și cea artistică. Prin *personalitate omenească* el înțelege modul de a simți al unui individ, felul lui de a gîndi și a acționa, la care se adaugă „influențele exterioare, organic-ereditare, naturale și sociale în care se desfășoară acest mod de a fi". Personalitatea artistică se compune din „felul simțirii, cugetării și activității", așa cum se pot observa în operele de artă create. Acum, în această fază a elaborării gîndirii sale estetice, Mihail Dragomirescu făcea deja pasul hotărîtor pe drumul unei estetici moderne, căci, situînd factorii influențelor mediului, a eredității în sfera noțiunii de *personalitate omenească*, iar pe aceasta detașînd-o de *personalitatea artistică* pe motivul că ea singură hotărăște genul și valoarea operei, el nu nega influența mediului, ci o situa doar într-un domeniu exterior creației artistice. La temelia tuturor studiilor din categoria criticii «științifice», observa el, stă ideea de origine saint-beuveană potrivit căreia omul ar explica artistul, sau, cum procedaseră Taine, Sainte Beuve, Brandès și Ribot, care credeau

că „prin cercetările asupra personalităţii omeneşti ajungem să explicăm şi deci să pricepem ştiinţificeşte personalitatea artistică cristalizată în operele de artă“ [29]. În opoziţie cu această concepţie, Mihail Dragomirescu formulează o idee nouă care va marca un eveniment în gîndirea estetică românească în drumul ei spre definirea propriei individualităţi : „Operele de artă nu pot constitui partea superficială şi tranzitorie din sufletul unui artist, ele relevă, din contră, partea lui reală, partea lui adîncă şi esenţială. Personalitatea artistică, care e constituită din reunirea unui fel clar şi precis de a simţi, înţelege şi reacţiona, şi a unor elemente ale lumii materiale, cu ajutorul cărora ajunge la expresia, — şi care se cristalizează ca ceva permanent şi fără nici o constrîngere din afară — ea e partea care există cu adevărat, ca ceva durabil în sufletul omenesc. Şi în adevăr, activitatea omenească a unui artist, tot ceea ce constituie personalitatea lui ca om, se pierde cu vremea, şi numai personalitatea artistică, închegată în operele lui de artă, numai ea singură poate străbate şirul veacurilor şi se impune fără greutate, inteligenţelor senine ale generaţiilor viitoare. Şi e un bine că se şterge amintirea omului şi nu rămîne decît aceea a operelor lui. Admirabila strălucire, curată şi senină a operelor de artă antice, desigur că provine, în mare parte, tocmai din pricină că nu ştim mai nimic sau prea puţine amănunte despre viaţa autorilor lor“ [30]. O analiză aprofundată a marilor opere artistice, cu prilejul căreia ies la iveală „adîncimea şi sinceritatea“ materialului ce le compun, dovedeşte că „partea adîncă şi permanentă“ la marii artişti o constituie personalitatea artistică a lor, în timp ce personalitatea omenească este „superficială şi trecătoare“. Respingînd rînd pe rînd toate modalităţile folosite de cei ce explică personalitatea artistică şi opera prin personalitatea omenească, cînd ajunge la cea a lui Gherea aplicată la studiul consacrat lui Eminescu, criticul junimist o categoriseşte ca fiind o metodă a explicării prin *nex cauzal*. Prin acest gen de explicaţie criticul caută relaţii cauzale „între calităţile personalităţii artistice, unde e vorba numai de stări sufleteşti, şi între împrejurările fizice şi sociale în care s-a zămislit, s-a născut, a crescut şi s-a educat“. Iar a proceda ca Gherea, legînd pesimismul lui Eminescu de faptul că s-a aflat în contact cu mediul intelectual conservator (el nefiind

conservator), înseamnă să se stabilească o legătură prin *nex cauzal* „între un fapt social, care putea să influenţeze personalitatea omenească a lui Eminescu şi între personalitatea lui artistică“ [31]. Ca şi ceilalţi reprezentanţi ai criticii ştiinţifice — Brandès, de pildă, — C. Dobrogeanu-Gherea nu sesizează nici o deosebire între personalitatea omenească şi cea artistică a creatorilor. În continuare, criticul junimist recoltează cu migală din studiul lui Gherea consacrat autorului *Luceafărului* o serie convenabilă de exemple cu care să dovedească greşeala de a fi derivat personalitatea artistică a poetului din cea omenească a lui Eminescu. Îndeosebi consideraţiile despre poezia naturii şi cea de inspiraţie istorică converg spre această idee căreia îi opune convingerea proprie că esenţa personalităţii lui Eminescu o constituie în cele din urmă personalitatea lui artistică, imaginaţia creatoare, graţie cărora lumea externă ce altfel i-ar fi rămas străină personalităţii lui omeneşti, capătă un sens „sentimental şi adînc“. Spre deosebire de Gherea şi critica nouă pe care o reprezenta, Dragomirescu conchide că personalitatea artistică a lui Eminescu „dă direcţiunea personalităţi lui omeneşti“, iar lucrurile nu se pot întîmpla invers. Potrivit acestui principiu, trebuie respinsă pentru caracterul ei neştiinţific şi explicaţia lui C. D. Gherea cu privire la pesimismul eminescian conţinut în opera poetului, dar fără să derive din personalitatea lui omenească, deoarece scriitorul a fost pesimist ca artist dar nu şi ca om [32].

Dacă unele dintre obiecţiile lui Mihail Dragomirescu privitoare la interpretarea eronată a fenomenului eminescian ca rezultat al nediferenţierii personalităţii artistice de cea omenească comportă anumite corective şi eliminări de aprecieri subiective, cînd se referă în ansamblu la exagerările rolului mediului, el este în dreptul său de a remarca piedica ce se creează astfel în înţelegerea estetică a operelor de artă. Ideea fundamentală a studiului *Critica ştiinţifică şi Eminescu* se referă tocmai la faptul că prin accentuarea, sau mai degrabă prin exagerarea importanţei rolului rasei şi al mediului, se ajunge la rezultate nefavorabile în legătură cu una dintre cele mai importante sarcini ale criticii literare, de a mijloci înţelegerea estetică a operelor. Procedînd astfel, se produce chiar o schimbare de accent, căci operele încep atunci să fie „mai puţin pricepute ca

opere de artă, şi priceperea lor devine din ce în ce mai mică, cu cît preocuparea de a le explica ştiinţificeşte," adică în spiritul criticii deterministe, este mai mare. Acest lucru ar fi fost remarcat de Sainte-Beuve însuşi cînd s-a autoconsolat cu ideea că procedînd în spiritul concepţiei sale critice, îi rămîne, totuşi, satisfacţia că „dacă arta pierde, ştiinţa cîştigă". Dar, observă Dragomirescu în spiritul ideii enunţate anterior, aceasta nu este decît o mîngîiere „în mare parte falşă", de vreme ce, „dacă poate cîştiga psihologia şi sociologia", pierde, în schimb, „tocmai ştiinţa proprie a literaturii, care, spre a fi ştiinţifică, trebuie, mai întîi de toate, să poată cerceta lucrările poetice *din* propriul lor punct de vedere, care nu poate fi decît acela al artei" [33].

La capătul acestor consideraţii ale lui Mihail Dragomirescu, încheiate cu o concluzie de valoarea celei citate anterior, se impune raportarea lor la ceea ce susţinuse cu un an în urmă în *Criticele domnului Maiorescu*. Începînd cu un atac violent la adresa adepţilor teoriei mediului ca factor hotărîtor pentru configuraţia artistului şi a operei, criticul junimist evidenţia, justificat, rolul eredităţii şi al talentului, dar nega orice posibilitate de influenţare a mediului social contemporan. Abandonînd studiul de debut, (iar fiindcă ulterior n-a mai revenit asupra ideilor respective), criticul junimist se pare că încă de atunci observase că dacă ar fi procedat în continuare în acelaşi spirit, n-ar fi putut afla argumentele necesare respingerii esteticii şi criticii deterministe şi susţinerii principiului autonomiei artei şi al necesităţii înţelegerii estetice a operei. A avut încă de atunci ideea originală de a distinge personalitatea omenească de cea artistică pe care, reluînd-o în *Critica ştiinţifică şi Eminescu*, s-a slujit de ea tocmai spre a putea evidenţia necesitatea înţelegerii estetice a operei, dar nu prin negarea directă a factorului de influenţă a mediului, ci prin situarea lui în sfera personalităţii omeneşti de unde nu mai poate avea un rol *determinant* asupra operei. În fond, era o ocolire a influenţei mediului contemporan, fără să se mai refere însă, acum, la el, şi admiterea influenţei mediate a mediului ancestral, care-şi lasă amprenta asupra personalităţii artistice a creatorului [34]. Distincţia operată de Mihail Dragomirescu între personalitatea umană şi cea artistică, menită să situeze arta deasupra accidentalului istoric, va fi reluată în 1926 în *Ştiinţa lite-*

raturii, dar atunci o va absolutiza. Principiul ca atare, așa cum l-a formulat între 1893—1895, rămîne însă ca o dovadă a unei intuiții estetice remarcabile, cum o califică Z. Ornea [35]. Separarea aceasta este acceptată și astăzi, avînd rolul de a frîna apariția unor aprecieri vulgarizatoare și constituind un suport teoretic remarcabil pentru critica estetică. Ideea o întîlnim și în estetica lui Georg Lukács care a formulat principiul că există posibilitatea de a stabili o opoziție dialectică între artist și om. Într-o terminologie proprie și în spiritul concepției materialismului istoric, el expune un principiu pe care încă din 1893 îl formulase Mihail Dragomirescu, arătînd că omul este legat de contingențe sociale, politice și psihologice care nu se reflectă necondiționat în substanța operei. Opera poate fi cercetată detașat de personalitatea omenească a artistului. Există o legătură reală între operă și personalitatea creatoare, dar aceasta apare la Lukács, ca și la Dragomirescu, ca „extrem de complicată", prezentînd, pentru esteticianul maghiar, forme de transformare dialectică dintre cele mai felurite [36].

Fără să aibă vreun ecou deosebit în gîndirea estetică românească din ultimul deceniu al secolului trecut, aceste idei anticipatoare, moderne despre relația personalitate umană, personalitate artistică-operă, rezultate din confruntarea cu concepția gheristă despre mediu, ne apar astăzi ca noi dovezi ale izbînzilor parțiale, nerecunoscute, obținute de maiorescienii din prima generație în bătălia angajată împotriva esteticii și a criticii deterministe. Confruntările nu s-au stins după cea de a doua intervenție a lui Mihail Dragomirescu din 1894, chiar dacă replicile nu-l vizau decît indirect pe Gherea, fiind adresate anume adepților teoriilor sale, grupați în jurul revistei *Literatură și artă română* de sub conducerea dizidentului junimist Nicolae Petrașcu. Ștafeta îi revine din nou lui P. P. Negulescu, care, în acel moment al anului 1897, dovedea mai multă obiectivitate și mai mult tact în referirile sale la ideile de origine gheristă, despre relația dintre artist și mediu. Însuși faptul de a fi urmărit firul istoric al prezenței teoriei influenței mediului era dovada unei documentări amănunțite și a interesului său pentru această complicată problemă a esteticii deterministe. În incursiunea lui istorică, P. P. Negulescu arată că ideea influenței mediului asupra creatorului de artă a apărut abia în a doua

jumătate a secolului trecut. Pînă la acea dată, fusese dominantă concepția potrivit căreia opera de artă este produsul talentului celui ce a creat-o. Pe la jumătatea secolului al XIX-lea s-au ivit însă și oameni „mai mult sau mai puțin de știință", care au formulat părerea că nu talentul prin el însuși ar fi cauza producerii operelor de artă, de vreme ce, în dezvoltarea lui, chiar și acesta nu e altceva decît „un efect al *înrîuririi mediului*". La ideea de a considera talentul ca rezultat al influenței mediului s-a adăugat observația că, odată format, talentul nu lucrează decît sub înrîurirea acestuia, primind de la el „direcția și impulsul" necesar, încît se poate formula concluzia că „adevărata cauză a producțiunii artistice este înrîurirea mediului" [37]. Expunerii concrete a istoricului ideii influenței mediului asupra artistului și a operei i-a urmat imediat exprimarea deschisă a dezacordului cu orientarea revistei *Literatură și artă română*, nu numai fiindcă admisese această idee fie și „într-un înțeles atenuat", dar și pentru că se opunea față de ceea ce susținea direcția *Convorbirilor literare*. Chiar și descoperirea unor contradicții în susținerile celor de la revista lui Petrașcu nu are, în cele din urmă, altă menire decît să dezaprobe tocmai acele atitudini care dovedeau că principiul înrîuririi mediului nu fusese preluat în forma atenuată în care se pretindea, ci în cea răspîndită la noi de Gherea, cîtă vreme se afirma că faptele din afară „de multe ori determină și *chiar nasc* talentul". Împotriva lor este invocat însuși exemplul lui Darwin care, cu toată importanța acordată teoriei influenței mediului, n-a admis-o, totuși, „ca principiu explicativ", tocmai fiindcă materialul faptic nu-i crea această posibilitate [38]. Un al doilea om de știință citat de Negulescu, pentru că n-a admis ideea influenței mediului drept cauză a talentului, este Spencer cu lucrarea sa *Principii de biologie*. În comentariul propriu, criticul junimist opinează că influența mediului (educația, cultura — de exemplu) dezvoltă într-o anumită măsură „dispozițiile mijlocii" ale indivizilor, însă nu poate *să creeze* „dispoziții excepționale", adică talente, care i-ar putea ridica „peste nivelul comun". În sfîrșit, lista personalităților științifice care nu admit influența mediului ca „principiu organic" se completează cu : naturalistul Gedds, biologul Weissmann, psihofiziologii Fechner și Wundt, iar apoi . . . filozoful Guyau, criticii

Hennequin şi Brunetière. Cu deosebire atrage atenţia asupra ultimilor trei, ca adversari direcţi ai teoriei mediului „aşa cum a fost formulată şi introdusă în critica literară, în Franţa, de către Taine“, cu scopul vădit de a le opune gheriştilor chiar pe cei mai de seamă inspiratori ai lor. Toate exemplele dovedesc că o bună parte a oamenilor de ştiinţă nu admit „ca principiu organic“ influenţa mediului în explicarea talentelor.

Referirile pe larg la teoria mediului formulată de Taine în *Philosophie de l'art*, vol. I sînt făcute cu scopul de a preciza că întrucît în explicaţiile sale criticul francez reduce *rasa* şi *momentul* la *mediul fizic*, atunci putem admite că acest mediu îl are în vedere, iar nu pe cel *moral*. În schimb, cînd se referă la faptul că opera de artă e determinată de o totalitate de cauze, atunci şi explicarea ei este restrînsă la mediul moral sau social, creînd astfel o evidentă contradicţie. Dar Negulescu respinge deopotrivă explicarea operei de artă prin mediul fizic ca şi prin cel social şi moral, bazîndu-se pe argumente de logică tipic maioresciană : „A explica o anumită operă de artă prin mediul ei, fizic sau moral, însemnează a afirma că între caracterele ei particulare, care o deosebesc de celelalte opere de artă, şi caracterele particulare ale mediului, în care ea s-a născut, există o legătură de cauzalitate. Care e însă condiţia ştiinţifică indispensabilă, fără care o asemenea afirmare nu e posibilă ? E existenţa unei legături constante şi necesare între clasa de caractere estetice, din care fac parte caracterele acelei anumite opere de artă, şi *clasa* de caractere fizice sau morale, din care fac parte caracterele mediului, în care ea s-a născut“ [39]. Iar dacă e vorba să explicăm o anumită operă de artă printr-un anumit mediu, lucrul devine posibil numai cînd se poate zice că acea operă se explică prin acel mediu „fiindcă *totdeauna* caracterele fizice sau morale care disting acel mediu, *produc* caracterele estetice, care disting acea operă şi *nu altele*“ [40]. Dar, cum asemenea legături constante şi necesare între caracterele diferitelor opere pe care le studiem nu există, nici explicaţia în genul celei enunţate anterior nu poate avea loc. Asemenea consideraţii preliminare au constituit numai un preambul la atacul lui Negulescu împotriva teoriei lui Taine privitoare la influenţa mediului fizic, precum şi a celui moral şi social.

În ceea ce privește relația dintre mediul fizic și operele de artă susține că nu poate fi stabilită o legătură necesară decît dacă mai întîi s-ar stabili o legătură constantă și necesară între acel mediu fizic și anumite dispoziții organice care se exprimă în anumite dispoziții intelectuale și morale. Lucrul nu este însă posibil, deoarece „unul și același mediu fizic poate produce dispoziții organice analoage". Criticii au citat, la rîndul lor, numeroase exemple de artiști foarte diferiți, deși s-au născut în medii fizice analoage. Însuși Hennequin a procedat astfel, și, deși era în parte adept al ideilor lui Taine, a contestat influența mediului fizic „ca mijloc de explicare a caracterelor artiștilor."

Cea de a doua parte a studiului *Lucruri vechi* este consacrată de P. P. Negulescu dezbaterii tezei care explică opera de artă prin mediul moral sau social. De remarcat că și de data aceasta merge la sursa directă a lui C. Dobrogeanu-Gherea, la Taine, polemica purtîndu-se astfel paralel cu ambii critici. Criticul de la *Convorbiri literare* respinge cu hotărîre ideea lui Taine, preluată de *Literatură și artă română*, potrivit căreia talentele degenerează și pier dacă le lipsește o atmosferă morală propice. Dar degenerarea, iar apoi pieirea, explică în continuare Negulescu, devin posibile doar în cazul talentelor inferioare, cărora le lipsește puterea de a-și crea singure o atmosferă morală care să le favorizeze activitatea artistică. În schimb, talentele superioare nu pier tocmai datorită faptului că dispun de forța de a-și crea ele însele un mediu convenabil, prin frecventarea bibliotecilor publice, prin alegerea cercului de oameni care au idei, sentimente și gusturi comune cu ale lor. Iar în cazurile limită, cînd s-ar întîmpla ca artistului să-i lipsească cercul semenilor cu care s-ar putea înțelege, ar alege, totuși, o altă cale, de asemenea favorabilă desfășurării talentului — refugiul în singurătate, unde ar trăi și ar lucra potrivit înclinațiilor sale. Remarca își păstrează valabilitatea și în cazul oamenilor de știință, așa cum s-au petrecut lucrurile cu Copernic și Galilei, care au reușit să se realizeze, în ciuda faptului că au trăit și au lucrat într-o atmosferă cu totul ostilă spiritului științific. Înfrîngerea de către oamenii de talent a influenței ideilor și sentimentelor religioase, atît de puternice în evul mediu, constituie pentru P.P. Negulescu o confirmare a opiniei sale potrivit că-

reia mediul moral neprielnic nu poate înăbuşi un talent mare, nu duce la degenerarea şi nici la pieirea lui. Acest adevăr are cu atît mai mare valabilitate în artă, cu cît în sfera ei libertatea se afirmă pe o scară mai largă decît în ştiinţă. În schimb, mediul moral are putere de influenţă asupra *mediocrităţilor*, fiindcă numai acestora le lipseşte pornirea lăuntrică ce caracterizează talentele autentice, dîndu-le puterea necesară spre a rezista „presiunilor din afară“, deci ale mediului, şi să urmeze „calea lor firească“ spre care se îndreaptă individualitatea lor „de la sine“. Aici îşi află explicaţia existenţa unor artişti de seamă cărora mediul le-a fost ostil, dar şi a celor care se diferenţiază valoric atît de mult, deşi au lucrat în acelaşi mediu. Ideea neinfluenţării mediului moral asupra talentelor mari a fost împărtăşită chiar şi de critici din şcoala deterministă din care a descins Gherea, iar Negulescu citează în acest sens referirile lui Hennequin la Eschil şi Virgiliu, scriitori ce s-au afirmat într-un mediu cu totul ostil.

Nici teza influenţării mediului prin publicul care ar putea stimula sau descuraja talentele nu constituie pentru Negulescu un argument în favoarea rolului determinant pe care l-ar avea mediul moral. Există artişti mari care au continuat să creeze, contrar gustului public, aşa cum a fost Wagner în muzică. Reacţia geniilor faţă de neînţelegerea publicului este cunoscută : ele îi tratează cu dispreţ pe cei ce manifestă neînţelegere, fiind stăpînite de conştiinţa că activitatea lor are menirea de a realiza „frumosul şi adevărul“, iar aprecierea operei lor n-o poate face oricine. Şi fiindcă oamenii de geniu nu creează spre a obţine laude pentru opera lor, adesea adoptă o atitudine protestatară faţă de orice laudă. Această atitudine este o urmare firească a faptului că pentru talentele autentice creaţia artistică apare ca „o profundă nevoie sufletească“. Izvorul de mulţumire pentru artist îl constituie tocmai opera sa, care mai întîi îi produce lui satisfacţii, iar apoi publicului. Faţă de argumentul criticii ştiinţifice că dependenţa artistului de public ar decurge fie şi numai din obligaţia provenită din procurarea mijloacelor materiale pentru cel ce creează, P. P. Negulescu formulează, de asemenea, o explicaţie proprie. Într-adevăr, susţine el, artiştii au nevoie de mijloacele materiale ale existenţei lor, dar nu şi le procură din „produsul operelor“, ci al altor „ocupaţii independente“. Cei

mai mari artiști și oameni de știință n-au fost influențați de atenția publicului, n-au avut nevoie de ea fiindcă numai așa puteau să trăiască. În sprijinul afirmației sale este invocat exemplul proprietarului ziarului *Universul*, care s-a îmbogățit, fiindcă publicului i-a plăcut proza publicată în cotidianul său ; în schimb, prozatorii mari ai timpului — Caragiale, Slavici, Zamfirescu, Vlahuță — n-au scris proză în genul celei publicate în *Universul*, ca să poată trăi din „sprijinul material" al publicului și n-au făcut acest lucru fiindcă nu erau, ca proprietarul *Universului*, „intreprinzători de artă", ci artiști, care au trăit „cum au putut" și au scris așa cum le-a plăcut lor, iar nu cum i-ar fi plăcut publicului căruia se adresau. Acest exemplu, precum și multe altele, îl determină pe Negulescu să afirme, ca și Maiorescu în legătură cu Eminescu, (și astfel în vizibilă contradicție cu realitatea tristă) că „oamenii de talent își caută mijloacele de existență aiurea, cînd nu le găsesc în produsul operelor lor, dar nu se supun niciodată viciilor sau insuficienței gustului public. Un artist adevărat renunță mai bine la arta sa, cînd nu poate produce fiindcă nevoile traiului nu-i lasă timp liber ca să producă, decît să se plece gustului mulțimii, care nu înțelege arta, așa cum o înțelege el" [41].

Desigur că ar fi putut invoca în sprijinul ideii sale spusele lui Eminescu din *Scrisoarea a II-a* și numeroase alte exemple din literatura vremii, toate menite să evidențieze o anumită etică a scriitorilor mari. Lucrurile capătă însă un caracter mai complicat, atît Negulescu cît și adepții teoriei influenței mediului situîndu-se, în mod eronat, la limitele extreme ale situațiilor reale. Există, firește, o anumită relație între artist și public, determinată fie și numai de faptul că opera se adresează acestuia, dar atitudinea față de operă nu influențează în vreun fel valoarea ei. Nici măcar pretențiile unor „rafinați" sau ale claselor dominante (care pot fi ostile unor opere ce nu reflectă aspirațiile și tendințele lor) nu pot determina în chip hotărîtor valoarea artistică. În schimb, gustul publicului larg, al celui căruia i se adresează opera, stimulează sau frînează o anumită categorie, un anumit gen de valori — idee inexistentă la Negulescu.

În *Filozofia artei*, Taine prezentase pe larg și un alt argument menit să confere relației artist-mediu moral un

caracter determinant, pe care P. P. Negulescu a găsit de cuviinţă să-l anuleze cu remarci care, de data aceasta, au un caracter polemic mai atenuat şi, de aceea, sînt absolvite de subiectivismul celor anterioare. Potrivit teoriei criticului francez, artiştii au posibilitatea de a găsi „ajutor" la contemporanii lor în tot ceea ce creează şi altfel decît prin încurajare morală sau materială, în sensul că le oferă anumite sugestii, anumite idei ce devin apoi parte integrantă a conţinutului operei lor. Potrivit concepţiei lui Taine, rezumată de Negulescu, „artiştii nu inventează ei singuri ideile şi sentimentele, pe care le exprimă în operele lor, ci aceste idei şi sentimente le sînt sugerate de oamenii în mijlocul cărora trăiesc. Şi, prin urmare, în producţiunea operelor lor, artiştii sînt direct influenţaţi de atmosfera morală înconjurătoare, căci această atmosferă nu e altceva decît complexul de idei şi sentimente ale oamenilor ce trăiesc în acelaşi timp şi loc cu ei" [42].

În replica sa, P. P. Negulescu recunoaşte necesitatea ca artiştii să-şi extragă ideile şi chiar sentimentele ce formează conţinutul operelor lor „de la oamenii din mijlocul cărora trăiesc", căci aceasta ar fi în conformitate cu principiul fundamental al artei de a se baza pe „observarea lumii reale" în care trăieşte creatorul ei. Separarea de Taine şi adepţii criticii deterministe începe abia din clipa în care trebuie să se răspundă la întrebarea „ce iau artiştii de la oamenii în mijlocul cărora trăiesc ?" În răspunsul său, P. P. Negulescu procedează ca şi Mihail Dragomirescu, pornind de la sugestiile lui Maiorescu, căci are în vedere specificul artei în comparaţie cu toate celelalte produse ale spiritului uman. Prima întrebare care-l preocupă se referă la ceea ce preia artistul din patrimoniul contemporanilor săi — ideile şi sentimentele proprii lor, ce alcătuiesc atmosfera particulară atît timpului cît şi locului respectiv — sau, dimpotrivă, asimilează acele idei şi sentimente comune lui „cu întreaga omenire", iar din această cauză n-ar mai putea îndeplini rolul unor elemente *distinctive*, cu o configuraţie proprie în atmosfera morală a locului şi a timpului său. P. P. Negulescu emite ideea că ambele cazuri sînt posibile. Astfel, vom putea întîlni opere în cuprinsul cărora s-au aşezat ca o sinteză idei şi sentimente comune oamenilor dintotdeauna şi de oriunde. Odată admise ambele posibilităţi, se iscă întrebarea care să clarifice diferenţa de

valoare dintre cele două categorii de opere. În răspunsul său, Negulescu dezvoltă ideea diminuării influenței mediului în raport cu mărimea talentului : „cu cît un artist e mai influențat de mediul moral în care trăiește, în înțelesul de care ne ocupăm acum, — cu atît e mai inferior și din contră, cu cît e mai puțin influențat, cu atît e mai superior ... Cu cît un om e mai talentat, cu atît se supune mai puțin influenței mediului său“ [43]. Ideea este foarte asemănătoare cu cea exprimată de Mihail Dragomirescu în *Critica științifică și Eminescu*, formulată cu prilejul referirilor la diferențierile dintre personalitatea omenească și cea artistică a creatorului. Nuanțările intervenite în formulările lui P. P. Negulescu îl apropie tot mai mult de concepția maioresciană despre realismul și universalitatea tipurilor, cu interferențele ușor observabile dintre concepția clasică și cea realistă. În spiritul unei asemenea sinteze estetice de tip maiorescian întîlnită în *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, Negulescu afirmă că valoarea unei opere de artă constă în emoția estetică produsă, și cu cît această emoție va fi „mai puternică, mai durabilă, cu cît va putea fi adică împărtășită de mai mulți oameni, din mai multe locuri și mai multe timpuri, cu atît opera va fi mai de valoare“. Tocmai pentru că efectul emoției estetice produsă de *Avarul* lui Molière are o durabilitate mai mare decît cel rezultat din *Zeflemelele* lui Iacob Negruzzi, diferența de valoare dintre cele două opere amintite este atît de însemnată [44]. Și, în sfîrșit, concluzia care-l apropie mai mult decît pe Maiorescu de estetica clasicismului, susținută și de exemplele cu care o ilustrează : artiștii își extrag ideile și sentimentele întrupate în operele lor „din lumea în care trăiesc“, dar o valoare autentică se realizează numai atunci cînd sînt selectate „nu ideile și sentimentele *particulare* ei, în acel *moment* al vieții ei, — ci ideile și sentimentele mai profunde, mai intime, mai elementare, care îi sînt comune ei în toate timpurile și comune ei cu restul omenirii. Căci numai acele idei și sentimente pot da durabilitate — și deci adevărată valoare — operelor lor“ [45].

Spre deosebire de Titu Maiorescu, P. P. Negulescu indică și izvorul concepției sale despre tipuri, cu trimiteri la Platon și Schopenhauer, pentru a observa apoi că, în anumite situații, aceeași idee e preluată și dezvoltată de însuși Taine din opera căruia citează lungi pasaje semni-

ficative. Deși confruntarea cu inspiratorii adversarilor (Gherea și apărătorii „criticii științifice“) prin indicarea numelui lui Taine dar ca unul ce nu susținea altceva decît o idee platoniciană — schopenhaueriană, deși această tactică nu aducea nimic nou în modul desfășurării polemicii, discuția ca atare se dovedea a fi deosebit de fructuoasă. Atît intervențiile junimiste, cît și cele venite din partea grupării lui C. Dobrogeanu-Gherea au avut menirea să evidențieze specificul relației mediu-artist-operă, impunînd-o ca o problemă esențială în gîndirea estetică românească de la sfîrșitul secolului trecut. Prin contribuțiile junimiste s-a ajuns la sublinierea rolului secundar al influențelor exterioare și au apărut pe primul plan acele referiri la relația operă-mediu care afirmau specificul valorii raportată la personalitatea artistică, iar nu la personalitatea omenească a creatorului de artă. Prin intuirea cu mai mare siguranță a specificului artei, junimiștii [46] s-au apropiat mai mult de gîndirea estetică a veacului nostru decît o făcuseră Gherea și adepții săi cînd se referiseră la artă ca oricare produs al minții omenești, fiind preocupați exclusiv de ideea rolului determinant al mediului, dar fără să vadă și specificul acțiunii lui asupra operelor de artă.

În revenirile sale de mai tîrziu asupra specificului relației mediu-artist-operă, C. Dobrogeanu-Gherea a atenuat într-o măsură însemnată rigiditatea primelor formulări, a eliminat parțial posibilitatea înțelegerii înguste, în spiritul unui determinism limitat a întregii sale concepții despre raportul dintre artă și societate. Deosebit de importante sînt reacțiile criticului față de obiecțiile a doi dintre scriitorii contemporani cei mai de seamă, cu care era și prieten. Într-o convorbire cu A. Bacalbașa, Gherea se referă la reacțiile lui Delavrancea și I. L. Caragiale provocate de teoria sa cu privire la determinism. Astfel, într-unul din cursurile sale, Delavrancea îi obiectase că atribuie totul mediului social și nu studiază personalitatea autorului sau, precizăm noi, neglijează ceea ce Dragomirescu numise *personalitatea artistică* a creatorului cu care de fapt opera se află în relații de tip determinist. Dar în răspunsul său Gherea nu dovedise că operează aceeași distincție între personalitatea artistică și cea omenească ; dimpotrivă, se referea numai la personalitatea omenească atunci cînd scria că nu reduce opera critică la studiul mediului social, ci acordă „o mare

însemnătate" și „personalității autorului". În referirile sale la obiecțiile lui I. L. Caragiale, C. Dobrogeanu-Gherea se plînge chiar de o neînțelegere corectă a ceea ce susținuse el în legătură cu mediul. Exemplele invocate de Caragiale nu infirmă, ci confirmă ideea criticului despre influența mediului chiar și asupra geniilor, însă într-un ritm mai încetinit și într-o măsură mai mică decît în cazul talentelor obișnuite [47].

Îndeosebi cu prilejul intervențiilor polemice pricinuite de teza influenței mediu-artist-operă, C. Dobrogeanu-Gherea a afișat o concepție deterministă și materialistă, dar determinismul său a continuat să aibă un anume schematism mecanic. După cum remarcase D. Hurezeanu, fiindcă Gherea punea prea mult accentul pe rolul mediului, care este, în cele din urmă, un factor exterior, în concepția sa tocmai individualitatea umană era amenințată cu despersonalizarea. De aci decurge și viziunea limitată în judecarea relației artă-societate. Dependențele stabilite de el aveau atunci un caracter linear, dovedind o insuficientă pătrundere a specificului fenomenului artistic. Teza despre artă ca produs social a fost introdusă însă de Gherea în gîndirea estetică românească din perspectiva materialismului dialectic diferențiindu-se astfel de pozitivismul determinist, chiar dacă s-au menținut limitele arătate.

AUTONOMIA ARTEI ȘI TENDENȚIONISMUL EI

Încă din anii 1887—1888, C. Dobrogeanu-Gherea își exprimase adeziunea față de principiul artei cu tendință, pe care-l considera cu totul opus artei pentru artă, iar la apariția primului său volum de *Studii critice*, în 1890, va proceda chiar la schimbarea titlului articolului unde se referise mai întîi la opoziția amintită, din *Direcția Contemporanului* în *Tendenționismul și tezismul în artă*, spre a marca într-un mod și mai pregnant deosebirea fundamentală dintre gîndirea sa estetică și cea metafizică. Criticul de la *Contemporanul* remarca cu acel prilej că formula artei pentru artă aparține esteticii metafizice, așadar și celei junimiste, pe care însă n-o numea, fiindu-i caracteristică respingerea din artă nu a oricăror tendințe, ci numai a tendințelor sociale care emană de la clasele înaintate, progresiste ale societății. În acest sens scria că atunci „cînd vitejii artei pentru artă, ai artei pure, ai artei care e mai presus de toate și mai înainte de toate artă, cînd acești viteji încep să strige în contra ideilor și tendințelor sociale introduse în artă, pretinzînd că ea trebuie să rămîie cu totul în afară de lupta ideilor și a tendințelor sociale în poezie — aceste idei și tendințe fiind sîngele cald al poeziei —, ci sunt împotriva unor anumite idei și tendințe“ [1].

În acel moment, adversarii săi de la *Convorbiri literare* n-au găsit de cuviință c-ar fi necesară o replică, un răspuns care să precizeze că ei nu s-au declarat niciodată adepții principiului artă pentru artă. Explicația poate fi aflată fie în faptul că studiul lui Gherea era o replică dată cuiva din afara cercului *Junimii*, fie în sesizarea confuziei săvîrșită de critic între principiul artei pentru artă și cel al autonomiei esteticului, iar întrucît ei se declaraseră adepți numai ai celui din urmă, li se părea fără sens angajarea unei discuții cu scopul delimitării pozițiilor. Cu toate acestea, îndeosebi după 17 februarie 1894, cînd Ba-

calbașa a ținut la Ateneu răsunătoarea conferință cu titlul *Arta pentru artă*, formula avea să se impună, și pentru oricine era evident că socialiștii îi socoteau în primul rînd pe junimiști ca adepți ai ei, fiind singurii care militaseră timp de peste douăzeci și cinci de ani pentru autonomia esteticului. Așadar conferința amintită a contribuit la o mai categorică separare a adepților ideii autonomiei esteticului de cei ai artei cu tendință, principiile respective fiind socotite incompatibile. Prima și cea mai gravă eroare era identificarea a două noțiuni estetice cu un conținut atît de diferit : arta pentru artă și arta autonomă. Gherea însuși a săvîrșit în același an greșeala de a confirma opoziția, chiar dacă a încercat să opună artei pentru artă nu arta cu tendință, ci arta denumită de el cu un termen propriu — tezistă. În cunoscuta sa convorbire cu C. D. Anghel, el amintea din nou ceea ce scrisese în 1887, dar recunoștea totodată imprecizia formulei *artă pentru artă*, căci așa ceva nici nu există în realitate, deoarece arta fiind un produs al mediului social, în chip firesc va exprima și tendințele acelui mediu. Tocmai de aceea se credea îndreptățit să afirme că „tendenționalismului ar trebui să (i) se opuie nu arta pentru artă, ci tezismul“ [2].

Conștiința inutilității revenirilor asupra ideilor sale mai vechi despre artă ca produs al mediului social și de aceea purtătoare a tendințelor mediului respectiv l-a determinat pe Gherea să precizeze opoziția dintre arta pentru artă și arta tezistă, iar nu tendențioasă, în felul acesta sugerînd ideea sistării unei polemici greșit concepută. Totuși, atît contemporanii cît și cei ce s-au ocupat de polemica Maiorescu-Gherea după încetarea ei au considerat că opoziția esențială dintre cele două grupări a fost încununată de victoria ideii artei cu tendință asupra ideii junimiste a artei pentru artă. Faptul e dovedit atît de amintitele concluzii ale lui E. Lovinescu, cît și de intervenția editorului lui Gherea, Barbu Lăzăreanu, care, în volumul al IV-lea de *Studii critice* introduce convorbirea amintită nu cum apăruse în *Adevărul* din 28 martie 1894 cu titlul *Convorbire cu Gherea* și cu unul din subtitluri *Arta pentru artă și arta tendențioasă*, ci elimină pur și simplu titlul, menținînd subtitlul cu o ușoară modificare a ultimului cuvînt : *Arta pentru artă și arta cu tendință*. Ideea unei opoziții esențiale era în felul acesta situată pe primul plan,

chiar dacă autorul însuși o expediase într-o singură frază, iar editorii dintotdeauna au menținut titlul respectiv, semn al însușirii aceleiași idei de opoziție. În cadrul unor cercetări contemporane s-a impus chiar ideea că întreaga polemică Maiorescu-Gherea ar avea drept obiectiv principal confruntarea dintre „arta pentru artă" și „arta cu tendință" [3]. Așa cum s-a putut observa și din referirile anterioare la textele lui Gherea, acesta, încă din primele sale studii critice, a fost preocupat să opună concepției maioresciene despre autonomia artei o formulă nouă, a artei cu tendință, izvorîtă din principiul artei ca produs al mediului social. Folosind, însă, pentru noțiunea de *autonomie a artei* formula *artă pentru artă*, criticul de la *Contemporanul* și cu deosebire partizanii săi au ajuns la interpretări rigide, la confuzii, atribuindu-le adversarilor un principiu pentru care ei nu militaseră, pentru ca, în cele din urmă, să constate că opoziția e falsă, fără obiect și să invoce teoria tezismului în artă. Și de data aceasta confruntările sînt determinate de înțelegerea diferită a unor termeni, dar dezbaterea ca atare se dovedește a fi de o mare utilitate pentru gîndirea estetică românească. Dintru început se impune precizarea că între Maiorescu și Gherea n-a existat o polemică anume pe tema artei pentru artă sau artă cu tendință, însă ea apare ca o concluzie a tuturor confruntărilor anterioare, în ciuda faptului că referirea se făcea la o terminologie inexistentă în articolele criticului junimist pe care adversarul său de la *Contemporanul* îl înțelesese eronat în legătură cu una dintre marile idei ale gîndirii sale estetice : *autonomia artei*. Ideea autonomiei esteticului, adică aceea a dreptului ce-l are creația estetică „de a fi prețuită în ea însăși, fără raportare la o valoare de un alt ordin", a fost calificată de Tudor Vianu drept „marea cucerire a lui Maiorescu", care-i da posibilitatea ca față de o artă autonomă să instituie și o critică autonomă, la temelia căreia să stea numai principiile estetice [4]. Tot lui Tudor Vianu îi datorăm și o expunere rezumativă a istoricului autonomiei esteticului, realizată în capitolul *Autonomia, eteronomia și pantonomia artei*, din *Estetica* sa. Premiza de la care pornește este variabilitatea raportului dintre artă și factorii extraestetici odată cu trecerea ei de la forma primitivă la cea modernă. În cadrul societăților culte, observa esteticianul român, din cauza

diferenţierii treptate a conţinutului social, are loc ipostazarea artei „în forma unei activităţi separate, care poate fi sprijinită de factorii eteronomici ai vieţii sociale, dar care nu se mai confundă cu ei“ [5]. Momentul hotărîtor pentru autonomizarea artei a fost epoca Renaşterii cînd, redescoperind valorile artistice ale Antichităţii, nu s-a mai ţinut seama de simbolurile ei religioase sau de altă natură, ci operele au fost receptate numai ca pure creaţii artistice. În felul acesta, redescoperirea Antichităţii, conchide Tudor Vianu, a lucrat „ca un puternic factor de disociere a artei din mediul ei eteronomic, sprijinind tendinţa autonomizării ei“ [6]. Procesul a continuat, iar filozofia kantiană a constituit o temelie solidă, teoretică a lui, militînd pentru diferenţierea valorilor, cu scopul de a garanta creatorilor spirituali independenţa faţă de influenţele străine care l-ar fi stînjenit în activitatea sa. Fenomenul s-a cristalizat definitiv în secolul al XIX-lea, cînd au apărut şi partizanii *artei pentru artă*, precum Banville, Gautier, Flaubert. El este privit de Tudor Vianu ca un element pozitiv care, prin eliberarea artei din sfera „puterilor extraestetice“, a dus la un avînt artistic fără precedent în secolul trecut. În acelaşi timp, sînt amintite şi dezavantajele acestui proces de autonomizare a artei : „O dată însă cu autonomizarea artei, celelalte manifestări ale vieţii sociale, disociate din complexul care le menţine solidare cu arta, au pierdut orice frumuseţe. Autonomizarea artei a favorizat elanul ei creator, dar a micşorat baza ei de atingere cu întinderea vieţii sociale, îngăduind revărsarea unui val de urîţenie peste lucruri şi aşezări omeneşti“ [7]. În sfîrşit, o altă consecinţă a fost slăbirea interesului cu care arta fusese urmărită mai înainte, publicul restrîngîndu-se şi specializîndu-se, încît a apărut ideea unei arte pentru rafinaţi.

Eugen Lovinescu remarcase că ideea autonomiei esteticului la Maiorescu îşi are originea în teoria schopenhaueriană a contemplaţiei estetice, a moralităţii în sine a artei [8]. Este teza susţinută în *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, dar întîlnită mai întîi în formula artei dezinteresate, lipsită de orice tendinţă practică, întîlnită încă din 1867 în *O cercetare critică* ... Dar această teză schopenhaueriană a dezinteresării artei, observă tot Eugen Lovinescu, descindea în parte din gîndirea estetică a lui Kant, coborîtoare şi ea tot „în parte“, din gîndirea lui Platon. Pornind

de la această indicaţie, Eugen Todoran precizează că teza maioresciană din 1867 despre dezinteresarea plăcerii estetice se baza pe „una din determinările frumosului din estetica lui Kant“, arta fiind considerată ca un „product de lux al vieţii intelectuale“. Satisfacţia estetică în spiritul kantian a fost explicată de N. Hartmann nu ca lipsă de interes pentru obiectul estetic din partea celui ce-l gustă, ci ca o condiţionare a interesului pentru obiectul estetic de către plăcerea estetică. Valorificînd în continuare comentariile lui N. Hartmann la estetica lui Kant, E. Todoran arată că din acestea nu rezultă că „*arta* sau *frumosul* într-o *operă de artă* ar îndepărta-o pe aceasta de componentele ei condiţionante, vitale şi etice, sociale, ci numai că în sentimentul valorii, pe care judecata îl include, valoarea estetică este suprapusă tuturor valorilor practice, care pot intra de asemeni în operă“ [9]. Toate aceste argumente invocate de Hartmann cu ocazia comentării esteticii lui Kant referitoare la dezinteresarea în artă îşi menţin valabilitatea, după E. Todoran, şi în legătură cu „felul cum Maiorescu înţelegea «inutilitatea artei»“, deoarece condiţia artei de a fi înţeleasă şi a se adresa tuturor prin plăcerea estetică nu este altceva decît „atribuire de sens“ în viaţa spiritului. Iar în legătură cu repetatele obiecţii că Maiorescu a fost susţinătorul autonomismului estetic, tot E. Todoran răspunde după cum urmează (pornind de la aceleaşi comentarii ale lui Hartmann) : „Identificarea obiectului estetic cu simţămintele şi pasiunile trebuie să întoarcă arta, ca idealitate, spre viaţă, pentru ca prin plăcerea estetică produsă să fie înţeleasă pentru marea majoritate a poporului, ceea ce înseamnă că în această întoarcere interesează nu *o conştiinţă în genere*, care să postuleze *o valoare în sine*, ci o *conştiinţă socială*, istoric determinată, singura care poate da valorilor un anumit sens real uman şi să le facă să răspundă chiar astfel, unei funcţiuni mai înalte în contextul vieţii, acţionînd în condiţiile istorice ca bun al culturii umane de valoare universală“ [10].

Dar înţelegerea frumosului ca valoare estetică nu este posibilă fără revenirea la primele eforturi ale lui Titu Maiorescu de disociere a valorii estetice de celelalte valori. Acelaşi Eugen Lovinescu scria că meritul lui Maiorescu în epocă constă în disocierea categorică, energică a con-

ceptului estetic de cel naţional şi „de a-i fi dat o autonomie ce i se recunoaşte în principiu şi azi“ [11], deşi în unele evaluări confuzia n-a dispărut încă cu totul.

În acţiunea sa de diferenţiere a valorilor, Maiorescu a pornit de la Kant, aflînd chiar în titlurile lucrărilor acestuia astfel de disocieri (între adevăr, bine şi frumos), prin diferenţierea valorilor înţelegînd mai întîi deosebirea valorilor teoretice de celelalte valori care compun cultura. În concepţia lui Maiorescu arta era un fenomen de cultură şi trebuia să i se recunoască specificul ei, operîndu-se distincţia necesară faţă de celelalte valori ce compun cultura.

O asemenea diferenţiere a valorilor în cadrul culturii a fost determinată de necesitatea definirii specificului poeziei, care nu trebuia să se confunde cu ştiinţa şi cu alte produse ale raţiunii. Momentul în care s-a ivit această necesitate l-a constituit acţiunea de selectare pentru o antologie a liricii noastre, finalizată cu studiul *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Primul pas spre definirea autonomiei esteticului, mai exact spre recunoaşterea lui, era făcut de Titu Maiorescu prin diferenţierea obiectului artei de cel al ştiinţei : „Poezia, ca toate artele, este chemată să exprime frumosul ; în deosebire de ştiinţă, care se ocupă de adevăr. Cea dintîi şi cea mai mare diferenţă între adevăr şi frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe cînd frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă“ [12]. Iar mai departe separarea obiectului artei de cel al ştiinţei, cu scopul de a demonstra autonomia artei apare într-o prezentare mai dezvoltată : „O veche împărţire a tuturor obiectelor gîndirii omeneşti face deosebirea între lumea interioară sau sufletească şi între lumea exterioară sau fizică. Însă şi această lume fizică există pentru noi numai întrucît simţim ceva cu prilejul ei. Astfel, toate obiectele gîndirii, fie externe fie interne, se pot privi împreună şi se pot apoi deosebi dintr-un alt punct de vedere : în obiecte ale raţiunii reci sau logice şi în obiecte ale simţămîntului sau pasionale, deosebire întemeiată pe cunoscuta dezbinare între minte şi inimă.

Paralel cu această deosebire, constatăm pentru scopul ce ne ocupă următoarea propoziţie limitativă : ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simţimînt sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală

sau care se ţine de tărîmul ştiinţific, fie în teorie, fie în aplicarea practică.

Prin urmare, iubirea, ura, tristeţea, bucuria, desperarea, mînia etc. sunt obiecte poetice ; învăţătura, preceptele morale, politica etc. sunt obiecte ale ştiinţei, şi niciodată ale artelor ; singurul rol ce-l pot juca ele în reprezentarea frumosului este de a servi de prilej pentru exprimarea simţimîntului şi pasiunii, temă eternă a frumoaselor arte“ [13].

Preocupat să definească poezia, Titu Maiorescu procedează mai întîi la separarea obiectului artei de cel al ştiinţei, iar apoi, punînd pe primul plan necesitatea înţelegerii ei de majoritatea poporului, stabileşte drept condiţie esenţială pentru artă exprimarea sentimentelor şi a pasiunilor care sînt comune tuturor oamenilor şi de aceea accesibile. În acest scop defineşte şi poezia ca fiind „un product de lux al vieţii intelectuale, *une noble inutilité*“, cum o numise Mme de Staël, în sensul că nu aduce un folos practic, palpabil, şi „există pentru noi numai întrucît ne poate atrage şi interesa prin plăcerea estetică“ [14]. Este primul pas, hotărîtor pentru fixarea obiectului poeziei şi precizarea autonomiei ei prin plăcerea estetică ce ne-o procură. Iar mai departe, după delimitarea obiectului poeziei de cel al ştiinţei, intervine cu noi elemente ce explică autonomia ei, prin asocierea cu celelalte arte care sînt „repaosul inteligenţei“, adică enunţă ideea ce o va dezvolta în 1886, cu privire la moralitatea artei : „În mijlocul fluctuaţiunii perpetue, de care este mişcat acel straniu product al formaţiunilor animalice ce se numeşte minte omenească, arta se stabileşte ca un liman de adăpost spre a reda inteligenţei agitate o linişte salutară. Aceasta a fost cauza din care s-a lăţit odinioară poezia între oameni ; aceasta este cauza din care astăzi îşi păstrează valoarea ei nemăsurată pentru fericirea genului omenesc“ [15].

Am revenit asupra acestor idei pe care le-am amintit în capitolul despre moralitatea artei doar ca elemente premergătoare a ceea ce va afirma mai pe larg în studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, pentru că cele susţinute în 1867 nu vor constitui obiectul direct al polemicii, în sensul provocării vreunei replici din partea lui Gherea sau a socialiştilor. Explicaţia stă în faptul că era cît se poate de clară intenţia lui Maiorescu de a separa valorile artistice de celelate valori spirituale şi se referea cu deosebire la

sau care se ţine de tărîmul ştiinţific, fie în teorie, fie în aplicarea practică.

Prin urmare, iubirea, ura, tristeţea, bucuria, desperarea, mînia etc. sunt obiecte poetice ; învăţătura, preceptele morale, politica etc. sunt obiecte ale ştiinţei, şi niciodată ale artelor ; singurul rol ce-l pot juca ele în reprezentarea frumosului este de a servi de prilej pentru exprimarea simţimîntului şi pasiunii, temă eternă a frumoaselor arte"[13].

Preocupat să definească poezia, Titu Maiorescu procedează mai întîi la separarea obiectului artei de cel al ştiinţei, iar apoi, punînd pe primul plan necesitatea înţelegerii ei de majoritatea poporului, stabileşte drept condiţie esenţială pentru artă exprimarea sentimentelor şi a pasiunilor care sînt comune tuturor oamenilor şi de aceea accesibile. În acest scop defineşte şi poezia ca fiind „un product de lux al vieţii intelectuale, *une noble inutilité*", cum o numise Mme de Staël, în sensul că nu aduce un folos practic, palpabil, şi „există pentru noi numai întrucît ne poate atrage şi interesa prin plăcerea estetică"[14]. Este primul pas, hotărîtor pentru fixarea obiectului poeziei şi precizarea autonomiei ei prin plăcerea estetică ce ne-o procură. Iar mai departe, după delimitarea obiectului poeziei de cel al ştiinţei, intervine cu noi elemente ce explică autonomia ei, prin asocierea cu celelalte arte care sînt „repaosul inteligenţei", adică enunţă ideea ce o va dezvolta în 1886, cu privire la moralitatea artei : „În mijlocul fluctuaţiunii perpetue, de care este mişcat acel straniu product al formaţiunilor animalice ce se numeşte minte omenească, arta se stabileşte ca un liman de adăpost spre a reda inteligenţei agitate o linişte salutară. Aceasta a fost cauza din care s-a lăţit odinioară poezia între oameni ; aceasta este cauza din care astăzi îşi păstrează valoarea ei nemăsurată pentru fericirea genului omenesc"[15].

Am revenit asupra acestor idei pe care le-am amintit în capitolul despre moralitatea artei doar ca elemente premergătoare a ceea ce va afirma mai pe larg în studiul *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, pentru că cele susţinute în 1867 nu vor constitui obiectul direct al polemicii, în sensul provocării vreunei replici din partea lui Gherea sau a socialiştilor. Explicaţia stă în faptul că era cît se poate de clară intenţia lui Maiorescu de a separa valorile artistice de celelate valori spirituale şi se referea cu deosebire la

specificitatea artei, a poeziei, în comparație cu știința, ceea ce diminua sensibil posibilitatea punerii semnului de egalitate între ideea specificității artistice, a autonomiei artei și ideea artei pentru artă. Însăși insistența asupra necesității ca arta, poezia să se adreseze tuturor, mulțimii, să fie înțeleasă, „să vorbească la conștiința tuturor" o separa categoric de ideea unei arte pentru artă care nu se mai adresa mulțimii, ci unui public ales, restrîns, cu gusturi rafinate. Iar apoi, în această fază de început a gîndirii sale estetice, Maiorescu nu vorbea despre o autonomie *absolută*, în sine, a valorilor, ci, cum observa Eugen Todoran, „de una *relativă*, istorică, a lor, într-o relație a obiectivității cu subiectivitatea". În concluzie, afirmă același critic literar, *„autonomia* valorilor culturale pentru Maiorescu nu însemna o scoatere a acestora din condiția lor *istorică*, ci doar judecarea lor din unghiul propriu fiecăreia, în așa fel ca delimitarea lor să întărească dorința de libertate a omului modern, prin impresiuni din afară pe care mintea lui le primește și le organizează după legile pe care natura le impune omului, într-o unitate spirituală cu semnificație general umană, prin a cărei realizare el participă la «nemurire», în acțiunea lui pentru *adevăr, bine, frumos*" [16].

În estetica actuală s-au purtat numeroase discuții cu privire la specificul valorilor artistice, pornindu-se de la principiul că în toate cazurile valorile reprezintă produse sociale apărute în practica umană, iar odată apărute, reprezintă o realitate nouă, socială, valorificarea însăși fiind integrată în procesul practicii, iar valoarea estetică nu este subordonată actului de valorificare [17]. În acest spirit de înțelegere se orientau și acțiunile mai vechi de valorificare a valorilor estetice în literatura română, iar Titu Maiorescu nu se afla la o distanță prea mare de o asemenea înțelegere, cînd insista asupra tezei autonomiei esteticului, a independenței lui față de factorii externi, inclusiv față de cel ce își propune să realizeze valorificarea. În schimb, el recunoștea implicit rolul factorului subiectiv uman în determinarea socială a valorilor estetice și cînd se referea, în 1886, la emoțiile impersonale, căci valoarea însăși a operei de artă ca element cathartic era considerată prin raportare la subiectul receptor.

Atît Gherea cît și ceilalți contemporani din gruparea socialistă n-au reușit să rețină cu exactitate ideea specificității artistice pentru care Maiorescu pledase încă din 1867 ; ei au confundat-o cu cea a artei pentru artă — de unde și subiectivismul unor replici, cu tot ecoul favorabil de care s-au bucurat în epocă.

C. Dobrogeanu-Gherea ar fi putut să recepteze cu mai multă exactitate sensurile ideilor lui Maiorescu despre autonomia esteticului dacă ar fi avut în vedere premiza de la care criticul junimist pornise în 1867, cînd invocase „vechea împărțire a lucrurilor", spre a diferenția obiectul artei de cel al științei. Z. Ornea observa că în concepția lui C. Dobrogeanu-Gherea, ca și în cazul lui Titu Maiorescu, diferențierea dintre obiectul artei și cel al științei a stat la temelia tuturor sublinierilor menite să evidențieze specificul esteticului. În acest sens propune să se compare textul lui Titu Maiorescu din 1867, citat și de noi mai înainte, cu următoarea afirmație asemănătoare aparținînd lui C. Dobrogeanu-Gherea : „Știința are a face cu cunoștințele omenești, cu producțiunile intelectului omenesc, hotărît progresînde, acumulabile cari pot să fie strînse și consemnate ; arta (literatură, poezie) are a face cu sentimentele, emoțiunile, pasiunile, dorințele, năzuințele omenești foarte capricioase și variabile după timp și loc, după fiecare om, ele progresează foarte lent și sunt neacumulabile, neconsemnabile etc." [18]. Dar de la diferențierea obiectului și a sferei esteticului de cea a științei pînă la recunoașterea autonomiei esteticului mai era un pas însemnat de realizat, pe care Gherea, totuși, nu l-a făcut. Z. Ornea susține că Gherea ar fi pledat „pentru statutul *relativ* autonom al esteticului" [19], ceea ce ar presupune anularea uneia dintre cele mai importante deosebiri dintre concepția sa estetică și cea a lui Maiorescu, însă acest lucru principial nu era posibil. Ca adept al teoriei determinismului, susținînd dependența artei de mediul social, cu toate insistențele ulterioare asupra diferențierii ei de celelalte domenii ale culturii, Gherea putea să pledeze pentru specificitatea artisticului, dar nu și pentru autonomia lui — fie și relativă. Numai Maiorescu putea să rămînă consecvent cu sine însuși cînd se referea la specificitatea esteticului și la autonomia lui totodată, chiar dacă-l considera în contextul general al fenomenului culturii. De

altfel pentru Gherea nici nu erau suficient de clare diferențierile fundamentale dintre autonomia artei și arta pentru artă, așa cum lesne se poate observa din unul dintre studiile lui reprezentative, *Tendenționismul și tezismul în artă*, sau din *Convorbire cu C. D. Anghel*. În primul articol, rezumîndu-și ideile de pînă atunci despre artă ca produs al mediului natural și social. Gherea precizează că această concepție se opune categoric tezelor esteticii vechi ; dar o asemenea estetică, observăm noi, n-are nimic comun cu cea maioresciană care, chiar și în studiul despre Caragiale, recunoștea necesitatea inspirației din realitățile sociale concrete. Toate ideile sale, precizează Gherea, se opun tezelor „esteticei vechi", „metafizice", căci după acea estetică, „arta nu-i *un product*, ci un dar dumnezeiesc, un lucru supranatural, care stă deasupra și în afara societății. Bineînțeles că o mulțime de fenomene, de fapte artistice sunt altfel explicate de o teorie și altfel de cealaltă, uneori în mod chiar cu totul opus" [20]. Iar fiindcă polemizează direct cu Roman și nu cu Maiorescu sau elevii săi, deși le calificase și estetica lor drept metafizică, e greu de presupus că, cel puțin în fragmentul citat mai sus, i-ar fi vizat, fie și indirect. Dimpotrivă, confruntarea polemică cu Maiorescu se face în continuare doar în legătură cu moralitatea și imoralitatea artei, însă numai în treacăt, căci preocuparea esențială o constituie lămurirea noțiunii de „tendință în artă" sau „artă tendențioasă". Pentru criticul Gherea lucrurile apar cît se poate de clare în această privință. De vreme ce opera de artă este „rezultanta înrîurirei mijlocului natural și social", iar artistul recreează în operă ceea ce a dobîndit de la acest mediu, atunci și creația lui artistică va exprima „tendințele epocei în care trăiește, ale societăței în care trăiește", încît artă fără tendințe „n-a existat, nu există și nu va exista" [21].

C. Dobrogeanu-Gherea și-a dat seama de posibilitatea apariției unor interpretări vulgarizatoare a tendenționismului și de aceea i-a opus tezismul. Critica sa se orientează împotriva teziștilor tocmai pentru faptul de a fi neglijat, în lupta lor împotriva esteticii metafizice, specificul artei [22], iar tezismul îi apărea ca o expresie a lipsei de autenticitate. Z. Ornea precizează că ambele concepte (atît tendenționismul cît și tezismul), precum și situarea lor în raport de opoziție sînt o construcție teoretică a criticului

C. Dobrogeanu-Gherea, constituind contribuţia sa la îmbogăţirea terminologiei estetice [23]. Deşi delimitările respective au fost necesare, n-au putut, totuşi, să înlăture interpretările abuzive ale detractorilor de mai tîrziu.

În timp ce pentru gîndirea estetică maioresciană ideea autonomiei esteticului constituie temelia tuturor opiniilor sale despre artă şi literatură, fundamentîndu-i teoretic şi justificîndu-i întreaga acţiune critică, formula artei cu tendinţă stă în centrul gîndirii estetice gheriste şi apare totodată ca o concluzie firească a ideii sale despre rolul determinant al mediului natural şi social. Contemporanii au reţinut cu deosebire aceste două idei şi au considerat că ele reprezintă esenţa celor două concepţii diferite avîndu-i ca exponenţi principali pe Maiorescu şi Gherea, chiar dacă între ei n-a existat o confruntare directă al cărei obiect să-l constituie opoziţia artei cu tendinţă faţă de arta autonomă sau, cum alţii vor spune, arta pentru artă. Abia după 1890, cînd se publică în volum *Tendenţionismul şi tezismul în artă*, se poate vorbi despre o amplă angajare în polemică a tuturor adepţilor săi, chiar dacă replicile junimiştilor au pierdut din intensitate, iar principalii combatanţi — Gherea şi Maiorescu — au renunţat la o polemică directă.

Momentului angajării în polemică a noii generaţii junimiste (G. I. Bogdan, M. Dragomirescu, P. P. Negulescu, Al. Philippide, D. Evolceanu, S. Mehedinţi) i se asociază şi contribuţia unora dintre principalii adepţi ai principiului artei angajate la acţiunea publicistică de susţinere a ideilor gheriste. Dintre combatanţii de la *Adevărul* şi *Evenimentul literar* s-a remarcat cu deosebire Anton Bacalbaşa, prin studiile *Arta cea nouă, Socialismul în artă* şi în primul rînd conferinţa *Arta pentru artă*. El a preluat ofensiva lui Gherea împotriva esteticii metafizice reprezentată de junimişti, căreia i-a atribuit, ca şi precursorul său, susţinerea principiului artă pentru artă, identificată cu autonomia artei. Menţinîndu-se la limbajul estetic maiorescian pe care-l persiflează, Bacalbaşa deduce ideea artei pentru artă din principiul enunţat de Maiorescu în 1886 în legătură cu personalitatea şi impersonalitatea artistului : „arta pentru artă este acea lucrare în care artistul, dezbrăcîndu-se de toate pasiunile şi emoţiunile lui de om şi de cetăţean, ridicîndu-se în afară şi mai presus de tot ce ne agită pe noi şi chiar pe dînsul, părăsindu-şi cu alte cu-

vinte o parte din propria lui individualitate, se aruncă, în momentul creațiunei artistice, în ... regiunea ficțiunilor impersonale. El face o operă din care nu se vede nici propria lui personalitate, nici înrîurirea mediului înconjurător asupră-i, nici senzațiile și ideile ce-l stăpînesc; el face o operă ... frumoasă în sine, și atîta tot"[24].

Referirile în continuare, în spirit polemic, la teza maioresciană despre personalitatea și impersonalitatea artistului („dubla personalitate") îl vizează deopotrivă pe maestru ca și pe elevii săi, îndeosebi pe Negulescu, chiar dacă, și în acest caz, numele sînt omise. El reia ideea lui Gherea despre dependența artistului de mediul social în care trăiește și susține că personalitatea lui (personalitatea omenească — cum îi spunea M. Dragomirescu) se reflectă în opera creată: „Noi, însă, cari nu admitem dubla personalitate, noi cari știm că artistul nu se poate lăsa deoparte pe dînsul nici atunci cînd concepe, nici atunci cînd creează; noi cari știm că sîntem cu toții rezultatele mediului în care trăim — susținem că în orice operă de artă natura morală și intelectuală a creatorului ei se arată la lumină"[25].

În ceea ce privește tendențiozitatea artei, Bacalbașa intervine cu cîteva nuanțări necesare. Potrivit opiniei sale, tendințele sociale nu pot fi întîlnite în orice gen de opere, ci numai în acelea care se află „în atingere" cu viața socială. Din acest punct de vedere se poate susține că „arta pură, arta făcută pentru frumosul în sine, nici nu există, nici n-a existat"[26].

De asemenea, precizează că susținătorii principiului artă pentru artă nu sînt împotriva oricăror tendințe sociale în artă, ci numai a acelora care apar ca expresie a năzuințelor claselor exploatate; dacă într-o operă ar apărea tendințe reacționare, ei nu ar respinge-o, n-ar declara-o lipsită de valoare artistică. Reluînd din nou ideea lui Gherea despre relația dintre artist și societate, afirmă și el că arta pentru artă e imposibilă, căci „toți artiștii mari, toate naturile alese au fost în același timp oameni cari nu numai că au înțeles ideile mari ce frămîntau epoca lor, dar s-au pus în curent cu ele și le-au ajutat" — fapt care a asigurat „puterea operelor lor"[27].

Ca și alți publiciști contemporani care și-au propus să apere ideile gheriste de noua ofensivă junimistă declanșată

de elevii lui Titu Maiorescu, Anton Bacalbaşa n-a făcut altceva decît să expună din nou concepţia maestrului, fără demonstraţii în plus. Dar cu această ocazie s-au produs şi unele exagerări, chiar denaturări care au creat adversarilor posibilitatea să-i atribuie lui Gherea ideea situării artei pe acelaşi plan cu economia politică, negîndu-i specificul ei artistic, fapt care s-ar fi răsfrînt în critica literară practicată de el în neglijarea criteriului estetic şi aprecierea operelor după criterii extraestetice. În acest context, C. Dobrogeanu-Gherea a simţit necesitatea revenirii cu unele clarificări, cu explicaţii menite să orienteze atenţia cititorilor spre sensul iniţial, exact, al ideilor sale estetice, nealterat de articolele cu caracter popularizator, cum au fost chiar şi cele semnate de Anton Bacalbaşa. Urmarea a fost apariţia articolelor *D-l Panu asupra criticii şi literaturii*, *Critici volintiri*, *Legende* şi, parţial, interviul *Artă pentru artă şi artă cu tendinţi*.

Lupta de idei a ultimelor două decenii din secolul trecut a fost dominată efectiv de confruntarea dintre partizanii autonomiei esteticului („arta pentru artă“) şi cei ai artei angajate („arta cu tendinţi“). Punctul culminant al celor două orientări este atins, după anul 1900, de Mihail Dragomirescu care va absolutiza principiul autonomiei esteticului, atribuindu-i sensul de „artă pentru artă“, iar nu de specificitate artistică, aşa cum îl formulase Titu Maiorescu, iar H. Sanielevici avea să împingă tot atît de departe istorismul pozitivist de tip sociologic însuşit de Gherea, încît va confunda estetica cu sociologia.

Este interesant de remarcat faptul că într-o conferinţă ţinută la Iaşi în martie 1894, C. D. Gherea, referindu-se la confruntarea dintre adepţii autonomiei esteticului şi cei ai artei cu tendinţă, a prevăzut o sinteză superioară a celor două concepţii : „Amîndouă aceste soiuri de concepţii despre artă se împacă azi într-o concepţie ştiinţifică. Dar să nu se creadă că e vorba de un eclectism. Concepţia ştiinţifică de azi e negarea amîndorura într-o sinteză superioară“. Această sinteză superioară, observa Z. Ornea, nu s-a realizat atunci, ci mai tîrziu, după anul 1906, cînd Ibrăileanu şi-a început publicarea studiilor şi a eseurilor sale în *Viaţa românească*, iar apoi, mai intens, în deceniul al IV-lea al secolului nostru, datorită criticilor interbelici, în frunte cu E. Lovinescu, Pompiliu Constantinescu şi

George Călinescu [29]. Aceştia doi din urmă au preluat de la Titu Maiorescu ideea specificității artistice inclusă în formula autonomiei esteticului, dar s-au apropiat totodată și de concepția modernă a lui C. Dobrogeanu-Gherea potrivit căreia eticul, politicul, etnicul, cu alte cuvinte elementele istoriste, trebuie socotite nu ca factori extraestetici, ci consubstanțiali esteticului, formînd laolaltă ideația artei. Este ideea firească ce decurge din demonstrațiile lui Gherea privitoare la tendențiozitatea artei. În timp ce ideea maioresciană potrivit căreia opera literară are propriul ei statut valoric și de aceea se exclud din judecata critică criteriile valorice extrinseci, a orientat critica interbelică spre o acțiune de revizuire a valorilor literare din acest unghi de vedere, ideea gheristă despre raportul dintre fenomenul social și cel estetic a contribuit la atenuarea tendințelor autonomiste ce izvorau dintr-o receptare eronată a ideilor criticului *Junimii*. Fuziunea superioară dintre cele două concepții, realizată de Garabet Ibrăileanu [30] constituie o etapă importantă în evoluția gîndirii estetice românești și a criticii literare spre formele ei actuale, care capătă contururi tot mai sigure odată cu evoluția fenomenului literar actual și delimitările teoretice de rigoare.

ECOURI ALE POLEMICII

IN CORESPONDENȚA LUI DUILIU ZAMFIRESCU

„Generația noastră s-a deșteptat la viața literară în zgomotul polemicii dintre T. Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea“ [1] — mărturisea în 1915 Eugen Lovinescu, referindu-se, desigur, la ultimul deceniu al secolului trecut, cînd confruntarea ideilor celor doi mari critici făcuse să amuțească orice alte conflicte literare în fața situației de a opta pentru „arta pentru artă“ sau „arta cu tendință“. Concepția estetică și critică a lui Maiorescu stăpînea autoritar, însă, odată cu apariția ideilor gheriste, se ivește și posibilitatea altor opțiuni, căci noile concepții găsesc adepți pînă și în tabăra junimiștilor, așa cum a fost cazul lui Nicolae Petrașcu. În afara principalelor două grupări — gheristă, compusă din scriitori, critici și publiciști ce-și însușiseră ideile criticii deterministe (Raicu-Ionescu Rion, Traian Demetrescu, Anton Bacalbașa, pentru un timp mai scurt și Al. Vlahuță) și maioresciană, formată în primul rînd din foștii elevi și adepți ai maestrului (G. I. Bogdan, M. Dragomirescu, P. P. Negulescu, D. Evolceanu, S. Mehedinți, Al. Philippide) s-au constituit în formațiuni cu o structură aparte, împărtășind numai unele dintre ideile combatanților din prima linie sau încercînd o sinteză a lor, fie și cu caracter eclectic. Aceste din urmă grupări coalizau oameni de litere, scriitori și publiciști care au înțeles să reacționeze într-un anume mod față de marea polemică a sfîrșitului de veac, chiar dacă rezervele cuvenite în legătură cu cele două sisteme critice erau uneori însoțite de atitudini eclectice. Într-un fel, Duiliu Zamfirescu se integrează acestor ultime grupări, prin adoptarea unor idei estetice și literare incompatibile cu sistemul maiorescian, dar și prin rămînerea consecventă alături de gruparea junimistă, pe toată durata

desfăşurării polemicii, iar altădată formulînd atitudini antigheriste, tocmai cînd Maiorescu părea să fi renunţat definitiv la orice confruntare directă, iar elevii săi se arătau dispuşi să-i privească mai degrabă cu indiferenţă pe adversarii ce deveniseră foarte activi şi chiar gălăgioşi, cum scria cîndva P. P. Negulescu.

Anul 1886 a marcat data cînd Dobrogeanu-Gherea, prin studiul *Către d-nul Maiorescu,* declanşase polemica estetică-literară propriu-zisă. Pe atunci Duiliu Zamfirescu însuma mai puţin de doi ani de colaborare la *Convorbiri literare*, fiind, de aceea, lipsit de motivele şi mai ales de prestigiul care l-ar fi îndreptăţit să schiţeze o reacţie anume faţă de ideile adversarului grupării literare căreia i se alăturase.

Reacţiile antijunimiste rămîneau uneori pe planul al doilea faţă cu preocuparea esenţială a afirmării ca poet şi prozator, însoţită de efortul vizibil de a se identifica cu junimismul în concepţie şi atitudine. Abia peste două luni (în octombrie 1886), Gherea îi oferea prilejul unei angajări directe în polemică sau măcar al unei riposte individuale, prin publicarea articolului *Pesimistul de la Soleni,* unde-i executa sistematic şi necruţător romanul *În faţa vieţii.* Săgeţile criticului vizau cu precădere schematismul personajelor în general şi al celui principal, Eugeniu Soleanu, în special ; acesta e conceput de autor ca un pesimist sincer, dar în realitate se dovedeşte un „pesimist papagal", condus după principii leopardiene şi schopenhaueriene, un ticălos considerat, totuşi, de autor drept un om sincer.

Schematismul personajului provine şi din lipsa de adîncime psihologică, astfel că în ansamblul lui e o caricatură iar nu un tip. Gherea nu-i recunoaşte romanului nici un merit. Cele mai multe atacuri le îndreaptă împotriva tipurilor din carte, în majoritate aparţinătoare clasei exploatatoare condamnată de el dar privită diferit de prozator chiar şi prin simpla manifestare a înţelegerii faţă de eroul principal.

Angajat în apărarea romanului pe alte planuri, autorul părea să fi uitat de Gherea ; în realitate, îi aplica un tratament similar cu maestrul său, Titu Maiorescu, adoptînd tactica tăcerii, dar din lipsa unor contraargumente solide. Reacţiile de mai tîrziu din corespondenţă probează că

în 1886 nu era pregătit să se arunce în lupta cu un adversar superior înarmat, stăpîn pe o concepţie teoretică clară despre bazele pesimismului. Abia contactul mai larg cu opera lui Leopardi, în 1889, îi va îngădui lui Duiliu Zamfirescu să revină asupra problemei pesimismului, formulînd o opinie proprie despre asemănările şi deosebirile dintre scriitorul italian şi Mihai Eminescu, diferită de a lui Maiorescu din studiul *Eminescu şi poeziile lui*. În corespondenţă nu ezită să-şi expună punctul de vedere : „Eu cred că nu atît simţirile lor cît mai cu seamă forma acestor simţiri şi pregătirea prin studiu a acestor forme are o infinită asemănare la cei doi poeţi“ [2]. Cu alte cuvinte, asemănarea se situa mai mult pe planul expresiei artistice decît cel al simţirii poetice (pesimiste).

Împrejurări noi, începînd cu anul 1890, aveau să readucă la ordinea zilei interesul lui Duiliu Zamfirescu faţă de pesimism, stimulat dealtfel permanent de *Junimea* prin preocupările pentru filozofia schopenhaueriană. Tipărindu-şi primul volum de *Studii critice*, Gherea reproducea şi articolul *Pesimistul de la Soleni*. De data aceasta, autorul romanului *În faţa vieţii* nu mai avea temeiuri să adopte atitudinea din 1886. Aflat în plină epocă de afirmare literară, trăind într-un mediu ce-i favoriza adîncirea cunoştinţelor teoretice din domenii diverse, el a crezut că a sosit timpul să-i răspundă lui Gherea nu numai în legătură cu problema pesimismului, dar şi cu alte laturi componente ale sistemului său critic. După o familiarizare prealabilă prin lectură atentă cu conţinutul articolelor lui Gherea din volumul I de *Studii critice* (apărut în două ediţii în acelaşi an) şi a volumului al II-lea tipărit în anul următor, Duiliu Zamfirescu începe consultarea izvoarelor de bază, inclusiv a criticii pozitiviste şi a teoriei economice. Află atunci asemănări evidente cu teoriile socio-economice ale italianului Loria pe care le studiază amănunţit. În sfîrşit, odată cunoscute izvoarele, se putea încumeta la redactarea unui studiu monografic asupra sistemului gherist, ceea ce şi face, dar fără să meargă pînă la capăt. Corespondenţa cu Maiorescu ne înlesneşte delimitarea preocupărilor sale în legătură cu ideile lui Gherea. Astfel, vom afla că interesul este suscitat în continuare de aceeaşi problemă a pesimismului abordată de el în romanul *În faţa vieţii*, iar de Gherea în articolul *Pesimistul de la Soleni*. Textul scrisorii reprodusă

în continuare atestă cunoaşterea izvoarelor şi a scopului studiilor lui Gherea, dar totodată dezvăluie intenţia epistolerului de a respinge tezele de bază cu privire la cauzele sociale ale pesimismului : „. . . speram să finesc o monografie asupra lui Gherea şi teoriile sale şi să v-o trimet. Însă n-am sfîrşit-o, şi e cu atît mai bine, fiindcă mă ostenisem cumpărînd la cărţi şi scotocind prin toate capetele gînditoare de pînă aci. Iată de ce e vorba. Veţi fi văzut concluzia lui Gherea cu privire la pesimism. El afirmă că ar fi existînd un nex intim între mizeria socială a veacului şi nota tristă a cîntăreţilor lui. Adept a(1) lui K. Marx şi al interpretului (?) său Engels în economie, el îşi formează teoria sa economico-literară căutînd formula sufletească a poeţilor în subsolul economic al timpului, după cum un alt critic italian, plin de pătrundere, Loria, caută formula faptelor politice în acelaşi substrat. De aci, neapărat, cealaltă concluzie, că şcoala d-voastră critică, cu explicarea omului prin el însuşi, e falsă etc. Întîmplîndu-se să-mi treacă prin mîini volumele lui Gherea tocmai cînd citeam pe Loria (*La teoria economica della costituzione politica*) şi notam o mulţime de fapte care dovedesc tocmai contrariul acestei teorii, am fost, fireşte, surprins de ceastălaltă teorie, şi mai îndrăzneaţă, şi am prins a gîndi mai îndelung la cîte fapte contrarii se pot opune ei . . .“ În ceea ce priveşte pesimismul pretinde că „poeţii au fost cu totul neatîrnaţi de caracteristica economică a timpului lor“ [3].

Discuţia se referea nu numai la articolul din 1886, ci şi la *Decepţionismul în literatura română* (1887), unde criticul socialist afirma cu limpezime că în „viaţa materială a societăţii, în fiziologia socială, în relaţiile politico-economico-sociale, într-un cuvînt, în întocmirea socială a societăţii“ trebuie căutate cauzele pesimismului. Gherea a revenit asupra ideii în articolul *Cauzele pesimismului în literatură şi viaţă* (cunoscut lui Duiliu Zamfirescu numai în 1891), cu demonstraţii mai largi şi cu afirmaţii tot atît de categorice : „Concentrarea bogăţiilor în puţine mîini creează la o mare mulţime de oameni o disproporţie colosală între dorinţa şi putinţa de a le îndestula, şi astfel ajunge unul din principalele izvoare ale pesimismului“. Fără îndoială că nedumerirea, iar apoi opoziţia lui Duiliu Zamfirescu au fost înlesnite şi de unele limite ale lui Gherea, de înţelegerea schematică a raportului artă-societate.

O altă corespondență confirmă efortul deosebit al lui Duiliu Zamfirescu pentru redactarea studiului consacrat lui Gherea, destinat fie publicării, fie rotunjirii documentării lui Maiorescu în vederea răspunsului ce urma să-l dea: „. . . atît muncisem . . ., încît nu mai vedeam decît sferturi de hîrtie și note. Din fericire m-am oprit la jumătatea lucrării. Era o monografie destul de curioasă . . ., pe care vroiam să v-o trimit, ca o urzeală pentru un viitor răspuns ce-mi închipuiesc că pregătiți criticelor sale“ [4].

De ce a renunțat Zamfirescu să continue și să publice monografia despre Gherea? Înainte de toate, el s-a găsit într-un punct care nu-i mai permitea finalizarea replicii, atît din lipsa unor argumente pe măsura pregătirii adversarului, cît și din cauza apariției anumitor îndoieli în justețea opiniilor ce urma să le susțină. După renunțarea la monografie, ideile lui Gherea au continuat să-l frămînte, dovadă că încă nu aflase nici măcar pentru sine răspunsurile căutate. În acest spirit făcea el declarația următoare lui Titu Maiorescu, exprimînd, de fapt, o stare mai generală, comună tuturor maiorescienilor preocupați să se înarmeze corespunzător spre a face față unei bătălii pe care maestrul o abandonase: „Trebuie să știți că criticile lui Gherea, sau mai bine concluziunile criticelor sale nu mă lasă să dorm. Eu socotesc că problema, astăzi, e mult mai grea, fiindcă avem a face cu oameni inteligenți și culți, cari pun frumosul în slujba economiei politice, lucru discutabil, dar după mine fals“ [5].

Așadar, Duiliu Zamfirescu nu respinge categoric opiniile lui Gherea, însă manifestă rezerve față de ele. Formația clasică îl menținea în cadrul acelorași limite ca și pe Maiorescu, dar contactul cu izvoare bibliografice noi îl diferenția și-l făcea să rămînă dominat de simțul măsurii.

În același an al renunțării se angajase în polemică G. I. Bogdan, urmat de ceilalți elevi ai lui Maiorescu, care formulase el însuși un răspuns oarecare lui Gherea în articolul *Asupra personalității și impersonalității poetului* (1892). Într-o asemenea conjunctură, obiectivul intervenției lui Zamfirescu dispărea. El a adoptat, totuși, o poziție proprie față de noul curs al polemicii. În timp ce Maiorescu obținea aprobarea sa, Mihail Dragomirescu i se părea cu totul nepotrivit pentru susținerea polemicii. Comparația cu Gherea cădea în defavoarea noului redactor al *Convor-*

birilor literare : „Dar în polemică, Drag. [omirescu] devine confuz și e lipsit de sare ; pe cîtă vreme celălalt e picant și mai cu seamă limpede . . .“ [6].

Din această cauză era preocupat de găsirea unui nou mod al desfășurării polemicii, îndemnînd la „solidaritate între noi“, convorbiriștii, față cu Gherea [7].

Aici se încheie consemnarea opiniilor lui Duiliu Zamfirescu despre polemica dintre Gherea și junimiști. O revenire se va produce în 1909, în discursul de recepție *Poporanismul în literatură*, cînd se va ridica împotriva gherismului limitat la universul țărănesc.

Atît corespondența, cît și unele articole teoretice nu atestă o respingere totală a sistemului critic gherist, cît mai degrabă a ideilor despre cauzele pesimismului și tendința socială în artă. Neacceptarea a fost favorizată atît de apartenența scriitorului la gruparea junimistă, de prietenia sa cu Titu Maiorescu, cît și de existența reală a unor elemente sociologizante în concepția despre artă a lui C. Dobrogeanu-Gherea.

Ideea unei monografii despre Gherea merită să fie reținută, iar corespondența pe tema polemicii lasă să se întrevadă intenția angajării într-un stil caracterizat prin urbanitate, evitarea lexicului dur, a aerului de superioritate întîlnite la alți junimiști.

Duiliu Zamfirescu este unul dintre principalii scriitori ai *Junimii* care n-au minimalizat importanța contribuției socialiștilor în problemele literare și estetice, atrăgînd atenția asupra pregătirii lor teoretice și a calităților intelectuale care făceau din ei adversari de temut dar și de respectat.

IN PUBLICISTICA LUI ALEXANDRU VLAHUȚĂ

Încă din perioada studiilor liceale la Bîrlad, în anul școlar 1877/1878, Alexandru Vlahuță a făcut cunoștință cu poezia lui Mihai Eminescu, tipărită în *Convorbiri literare*. Autorul *Luceafărului* a devenit idolul său literar, sub influența acestuia a început să scrie și să publice în revista

junimistă. Iacob Negruzzi și Titu Maiorescu l-au încurajat, i-au trezit încrederea în talentul său, i-au îndrumat scrisul și au contribuit la desăvîrșirea artistică a unui număr însemnat de poezii. Dacă apropierea de *Convorbiri literare* și de *Junimea* a fost determinată de atracția liricii eminesciene, drama poetului avea să determine detașarea lui Vlahuță de junimism și orientarea lui spre alte căi. Încă din 1884, el a început să explice altfel decît Maiorescu drama lui Eminescu. Spre deosebire de critic, care punea totul pe seama tragediei geniului, Vlahuță scria cu convingere că „viața poetului a fost totdeauna o amarnică luptă cu sărăcia", așa cum susținuseră și I. L. Caragiale în articolele *In Nirvana*, *Ironie*, și B. P. Hasdeu în *Necrolog*. Punctul culminant l-a atins în 1892 cu conferința *Curentul Eminescu*, unde era dezvăluită imaginea falsă creată de Titu Maiorescu în *Eminescu și poeziile lui*. De data aceasta pînă și terminologia și încadrarea poetului într-o anume categorie socială îl situau pe Vlahuță direct în tabăra antijunimistă : „Eminescu n-a suferit ? Dar Eminescu a fost toată viața lui adevăratul tip al proletarului intelectual în societatea noastră burgheză"[8] ! De la cazul particular al lui Eminescu a ajuns apoi la considerații cu caracter mai general privind raportul dintre artist și societate, apropiindu-se astfel de explicațiile întîlnite în presa socialistă de la noi. Hotărît să se detașeze de junimism în 1886, Alexandru Vlahuță nu putea să se alăture grupării gheriste, căci *Studiile critice* abia începuseră să apară. S-a orientat atunci, împreună cu Delavrancea, în calitate de redactor, spre publicația *Revista nouă*, editată de unul dintre cei mai de temut adversari ai *Junimii* — B. P. Hasdeu. Cu această ocazie a făcut cunoștința personală cu Gherea care a și participat la două dintre ședințele cercului *Revistei noi*.

O caracteristică importantă a lui Vlahuță era receptivitatea la ideile noi în artă și cultură, încît etapele mai importante ale activității lui sînt marcate de prezența unor personalități ca Maiorescu, Eminescu, Hasdeu, Gherea, Iorga. Acestea au determinat schimbări structurale în atitudinea sa[9], dar și în concepția artistică și chiar în modalitățile literare proprii. După cum s-a observat, încă înainte de anul 1887, cînd l-a cunoscut pe Gherea, în articolele și scrisorile sale despre Eminescu, Alexandru Vlahuță formu-

lase răspunsuri asemănătoare celui ale criticului socialist cu privire la raportul dintre artist și societate. Existau apoi unele puncte comune între obiectivele de luptă ale publicistului Vlahuță și cele aparținînd grupării de la *Contemporanul*. Astfel, manualele și antologiile școlare erau analizate în același spirit critic, iar interesul pentru problemele contemporaneității se orientau spre teme comune : consecințele ignoranței și ale lipsei de talent, sărăcia intelectuală, lipsa de aspirații înalte a generației sale. Dar ideile comune se bazau doar pe argumente ale bunului simț, căci pînă la cunoașterea concepției lui Gherea îi lipsea fundamentul teoretic. Apropierea de Gherea a fost determinată în primul rînd de faptul că amîndoi erau preocupați de fenomenele majore ale literaturii noastre și adesea ofereau explicații identice. În 1886, cînd încă nu-și însușise tezele fundamentale ale criticii lui Gherea, Vlahuță scria aproape în aceiași termeni despre raportul dintre artă și epocă, dintre artist și mediu : „Arta izvorăște și respiră din *aerul* epocei în care se naște. Artistul este rezultatul, sau, mai bine zis, sinteza spiritului general al societății în care trăiește“ [10]. Criticul îi oferea poetului clarificarea teoretică a unor fenomene literare actuale, întărindu-i credința în convingerile și idealurile sale. La aceasta se adaugă faptul că amîndoi erau spirite ce se caracterizau prin combativitate asociată cu bunătatea. Din 1887, se statornicesc pe deplin relații prietenești între C. Dobrogeanu-Gherea și Alexandru Vlahuță. Pe lîngă declararea deschisă a adeziunii la ideile sale despre artă, Vlahuță se preocupă de răspîndirea lor, luîndu-și răspunderea, în 1891 și 1892, de a sprijini editarea volumului al II-lea de *Studii critice*. Din anul 1893, se numără între colaboratorii revistei lui C. Dobrogeanu-Gherea, *Literatură și știință*, unde publică poemul *Iubire* și conferința *Onestitatea în artă*. Prietenia lor s-a bazat atît pe afecțiunea reciprocă, cît și pe înrudirea dintre viziunea asupra literaturii. În perioada 1887—1894, datorită prieteniei cu Gherea, s-a exercitat cu maximum de intensitate influența mișcării socialiste asupra lui Alexandru Vlahuță. Nemulțumit de limitarea funcțiilor criticii în 1886 de către Titu Maiorescu, (*Poeți și critici*) Vlahuță află în volumele de *Studii critice* ale lui Gherea răspunsul privitor la structura și menirea criticii literare. Nu întîmplător în prezentarea volumului I din 1890 el in-

sistă cu deosebire la început să facă cunoscută noua concepție despre critică și-i caracterizează articolul esențial, *Asupra criticii*, într-o manieră care-l apropie evident de aprecierile ulterioare ale unor personalități : „O cercetare adîncă și lămuritoare asupra sensului și rolului însemnat pe care îl are critica modernă în producerile artistice ale spiritului omenesc. Acest articol ne arată mijloacele de care criticul se servește în căutarea adevărului, modul științific de a-și aduna și limpezi piesele de convingere, procedarea logică și cu minte, care face să izvorască atîta lumină din cartea lui Gherea“ [11]. Noutatea nu consta numai în concepția modernă despre critică, dar și în aplicarea ei la studierea fenomenului literar românesc : „Gherea, cu două volume de studii critice, a deschis un orizont larg și luminos talentelor tinere și un mod nou de a privi și analiza valoarea unei scrieri“ [12]. Fără să facă vreo aluzie la Titu Maiorescu, autorul romanului *Dan* lăsa să se înțeleagă că numai Gherea a reușit să se afirme la nivelul criticii moderne europene, însușindu-și principiile acesteia și aplicîndu-le în studiile consacrate scriitorilor noștri : „Singurul om care a știut la noi să puie critica la înălțimea la care au ridicat-o de cîtva timp marii critici străini, singurul om care ne-a dat în literatură cîteva produse de cercetări profund savante și uimitor de conștiincioase este I. Gherea“ [13].

Într-un anumit moment, Alexandru Vlahuță se simte parcă el însuși angajat în polemică, reia tezele lui Gherea despre critica constructivă al cărui creator la noi îl consideră (căci Maiorescu practicase critica dominant restrictivă) și adaugă elemente proprii cu privire la rolul criticului. Unul dintre elementele noi se referă la bunătatea criticului, la influența educativă a operei critice pe care o consideră ca pe o operă tot atît de însemnată cum e cea literară : „M-am încercat, nici vorbă, să arăt acestor vrăjmași ai lui Gherea că astăzi critica s-a ridicat la rangul unei producții tot așa de însemnată, și de multe ori mai însemnată chiar decît opera care se critică, m-am silit să-i conving că acest cuvînt nu înseamnă deloc o căutare de defecte, ci o adîncă cercetare de cauze, un studiu imens de greu și de folositor asupra vieții și societății din deosebite timpuri, și că rolul criticului de azi este eminamente constructiv, menirea lui este de a lămuri întunecatele și

complicatele procese ale minţii şi vieţii omeneşti, de a introduce o disciplină binefăcătoare în activitatea noastră intelectuală, de a împuternici şi de a forma inimile şi minţile de azi, spre a se putea pătrunde de sensul profund al vieţei, şi a şti să poarte cu vrednicie făclia luminii ş-a păcii ş-a iubirii în învălmăşagul marii lupte pentru existenţă. Un adevărat critic trebuie să fie un om bun, cu inima largă şi cu minte largă. Opera lui trebuie să rămîie ca o flacără eternă, la lumina căreia să se lămurească artiştii trecutului şi să se pregătească talentele viitorului" [14].

Ori de cîte ori are prilejul, Vlahuţă se referă la calităţile criticului Gherea, pe care Maiorescu şi elevii săi fie că le ignoraseră, fie că le negau. Faţă de lipsa de logică invocată de Maiorescu sau de şubrezenia formaţiei intelectuale, Vlahuţă insistă asupra orizontului larg, a logicii de fier, a clarităţii expunerii : „Am admirat bogăţia de cunoştinţi, claritatea expunerii şi logica puternică cu care autorul îşi desfăşură credinţile şi cercetările lui de critic modern. Iată un om bine pregătit, bine înarmat pentru campania pe care o începe" [15]. Altădată, calităţile amintite sînt enumerate cu scopul de a oferi replica cuvenită celor ce în cadrul polemicii i le contestaseră. Distanţa între Gherea şi adversarii săi este, incontestabil, mare : „Gherea scrie rar, într-o revistă nu tocmai răspîndită, şi foarte puţini au avut ocazia să citească şi să poată preţui cunoştinţele întinse, logica severă şi frumoasa inteligenţă a acestui analist cinstit şi pacient. Cu mult departe de el, dedesubt şi fără să-i semene, fac zgomot mulţi scriitori, cari-şi iau sarcina de a critica pe alţii, neavînd nici temperamentul, nici cultura, nici spiritul, nici onestitatea indispensabilă unei îndeletniciri de felul acesta" [16]. Noua concepţie despre artă şi critică este elementul esenţial prin care Gherea se deosebeşte de ceilalţi critici contemporani : „. . . el aduce o reformă fundamentală în felul de a gîndi şi judeca în artă" [17]. Prestigiul lui s-a întins peste graniţele ţării : „Logica puternică, imensa cultură, şi mai ales profunda bunătate a acestui cugetător modern i-a făcut un renume strălucit nu numai în ţară, dar şi în străinătate" [18]. Tocmai de aceea se arăta altădată surprins de subiectivismul aprecierilor şi necunoaşterea literaturii noastre de către autorii suplimentului la dicţionarul enciclopedic francez din cuprisul căruia lipseau „atîtea talente puternice şi

pline de originalitate“, ca ale lui Eminescu, Creangă, Delavrancea, Caragiale și Gherea“ [19].

Deosebit de interesante sînt considerațiile lui Vlahuță despre polemica propriu-zisă, stilul ei și atitudinea diferită a celor angajați. Numele lui Titu Maiorescu e amintit alături de ale acelora care nu respectă o anumită ținută în timpul polemicii, subiectivismul, lipsa de eleganță și respect pentru preopinent fiind marile neajunsuri : „... d-l Maiorescu trimete pe Gherea la școală. Unii pe alții se fac ignoranți, năuci, incapabili de a pricepe și de a face ceva bun în țara asta. Ce scandaloase sfezi la poarta nemuririi ! ... Noi, cînd eram în școală, divinizam pe oamenii aceștia. Acum, în literatură, sunt clici ca și-n politică“ [20]. Cu alt prilej este dezvăluită complicitatea dintre criticul-profesor și studenții săi : „Din cîți scriitori cunosc, nici unul n-a fost mai cu îndîrjire atacat și hîrțuit ca omul acesta. Pînă mai dăunăzi a fost o adevărată campanie în contra lui. Tineri de-abia ridicați de pe băncile Universității erau asmuțiți de profesorii lor, cari, de pe catedră, își agrementau prelegerile de *mici* răutăți la adresa lui Gherea ; tineri aspiranți la vro bursă-n străinătate își făceau un titlu față de protectorii lor din îndemînarea cu care știau să-l lovească mai bine“. Meritul lui Gherea este cu atît mai mare cu cît nu s-a lăsat ademenit de patima adversarului, menținîndu-și sobrietatea, calmul și bunătatea în replicile sale : „Și cu toate astea, cîtă seninătate și cuviință în articolele lui Gherea ! Cu cîtă blîndețe și demnitate a răspuns și acelor cari l-au făcut «ignorant», și acelor cari-au găsit că e prea delicat acest epitet“ [21]. În *File rupte* apar alte indicații privitoare la caracteristicile polemistului Gherea : „Polemica lui e blîndă, demnă, stăpînită și, în fața celor mai revoltătoare absurdități, el rămîne liniștit și caută să arate, să explice și aproape să scuzeze rătăcirile adversarului, păstrînd pretutindenea o cuviință de expresii pe care nu eram deprins s-o văd în discuțiile noastre literare. Paginile lui de polemică pot sluji ca model de discuție serioasă, onestă și cuviincioasă“ [22].

Lui Vlahuță îi revine inițiativa de a fi remarcat, în termeni ponderați și convingători, triumful criticii gheriste față de cea maioresciană, în ciuda hărțuielilor venite din partea elevilor lui Maiorescu. Acest triumf trebuie să-l fi văzut în primul rînd în noua concepție despre critică dar

și în ideile noi despre raportul dintre artist și societate, dintre operă și mediu. Cuvintele sale vor trece mai tîrziu în limbajul obișnuit al criticii literare, îndeosebi la Eugen Lovinescu. „Lupta dintre el și d-nu Maiorescu s-a terminat — declara Vlahuță în 1893. Gherea a ieșit triumfător, și săgeţile de carton, pe cari i le mai aruncă din cînd în cînd cîţiva arcași copilăroși, îl fac să zîmbească. Astăzi e cea mai însemnată figură în literatura noastră : în talentele cari să ridică se întrevede deja înrîurirea binefăcătoare a criticilor lui constructive"[23].

Întîlnirea lui Alexandru Vlahuţă cu ideologia literară a socialiştilor, prin intermediul lui C. Dobrogeanu-Gherea, a exercitat o înrîurire binefăcătoare și asupra creaţiei sale literare. Tematica operei din acel timp se înrudește vădit cu cea a scriitorilor de la *Contemporanul*. Viziunea asupra realităţilor rurale este comună în schiţe ca *Socoteala* și *La arie*. În același timp, publicaţiile socialiste și muncitorești îl tipăresc frecvent (*Lampa, Munca, Literatură și știință*). Opera sa se bucură de recenzii favorabile. Astfel, în *Democraţia socială* din 31 mai 1892, Anton Bacalbașa scria pe marginea volumului *Din goana vieţii* : „Din ce în ce Vlahuță devine omul lumei noi. Începînd prin a fi pesimist, el face din ce în ce cîte un pas spre ideile care zguduie lumea modernă".

Într-un anume moment al existenţei sale, revista *Vieaţa* devenise o publicaţie în care se scria cu hotărîre în favoarea lui C. Dobrogeanu-Gherea și a criticii moderne instaurată de el. Simpatia faţă de Gherea exprimată de Vlahuţă în articolul *Autori și editori*[24] continuă cu apărarea acestuia de atacurile lui Hasdeu și ale altor contemporani[25], dar, mai ales, cu riposta dată elevilor lui Maiorescu care continuau să se angajeze într-o bătălie cîștigată deja, după părerea sa, de criticul de la *Contemporanul*. Concomitent, Alexandru Vlahuţă a manifestat simpatie și faţă de revistele socialiste contemporane. Astfel, el transmitea felicitări celor de la *Evenimentul literar* încă de la al doilea număr al apariţiei. Relaţiile de bună convieţuire ale revistei *Vieaţa* cu publicaţiile socialiste au durat însă doar cîteva luni. În februarie 1894, s-a iscat deja polemica dintre *Vieaţa* pe de o parte, iar pe de alta *Evenimentul literar* din Iași și *Munca* din București, durînd mai bine de un an și jumătate. Cauza primă a polemicii a fost neînțe-

legerea din partea lui Alexandru Vlahuţă a teoriilor „artă pentru artă“, şi „artă cu tendinţă“, cea din urmă fiind confundată cu „arta la comandă“, după cum se va vedea destul de clar din cuprinsul articolului *Sectari*. Cum s-a iscat, de fapt, polemica ? Gala Galaction îşi amintea în 1930 că l-a văzut pe Vlahuţă la Ateneu în seara în care A. Bacalbaşa ţinea conferinţa despre „Arta pentru artă“. Deşi pînă la acea dată între revista *Vieaţa* a lui Vlahuţă şi *Adevărul literar* al lui A. Bacalbaşa „existau raporturi mai mult decît confrăţeşti“, de atunci, în legătură cu această conferinţă, „a început o discuţiunea vehementă şi păgubitoare, foarte curînd lipsită şi de artă şi de urbanitate“ [26]. Într-un comentariu asupra conferinţei lui Bacalbaşa, apărut în revista *Vieaţa*, 1894, nr. 13, Vlahuţă ia atitudine împotriva principiului artei cu tendinţă, susţinînd ideea artei pentru artă. Toate discuţiile care au urmat dovedesc că el n-a înţeles esenţa ideologiei socialiste, fapt ce l-a dus la derută şi confuzii. Momentul a fost evocat cu amărăciune şi înţelegere de Gala Galaction : „Acum 30 de ani conducătorii mişcării socialiste din această ţară îl priveau pe Alexandru Vlahuţă ca pe prorocul şi pe poetul lor. Mare a fost mirarea tuturor şi amară a fost dezamăgirea intelectualilor socialişti cînd Vlahuţă, în urma unei polemici de presă, curînd degenerată în răfuială vulgară, a declarat că şi-a luat de seamă şi că se desparte de prietenii de pînă ieri“ [27].

În publicaţia socialistă *Munca*, din Bucureşti, la 12 iunie 1894, viitorul scriitor Jean Bart publica sub pseudonimul Gh. Rot, lucrător croitoriu din Iaşi, articolul intitulat *Să ne dumerească*. El îşi exprima nedumerirea pentru faptul că poetul îi părăsea pe socialişti şi le provoca nelinişte, fiindcă „blîndul şi înţeleptul scriitor nici nu vrea să răspundă liniştit şi cuminte, ci o apucă pe struna ridiculizării, bătîndu-şi joc de noi şi de cei ce ne susţin“. După mai puţin de o săptămînă, Vlahuţă îi răspunde în articolul intitulat tot *Să ne dumerească*, apărut în *Vieaţa* din 19 iunie 1894. Din replica sa reiese clar că el nu şi-a schimbat sentimentele faţă de cei asupriţi, dar nu-i putea aproba pe unii socialişti care voiau să cîştige laude pe seama muncitorilor : „Şi te rog să nu confunzi pe adevăraţii «muncitori» şi pe cinstiţii lor apărători, pe cari întotd'auna îi vom iubi şi-i vom stima, cu gălăgioşii aceia făţarnici şi vicleni cari caută să-şi facă slavă şi căpătuială din suferinţele

voastre ; aceştia vor deveni din zi în zi mai odioşi şi mai ridicoli, iar muncitorii şi socialiştii sinceri şi cinstiţi vor merge înainte.

Noi ne-am ridicat în contra *şarlatanilor*, şi mai tîrziu te vei convinge şi d-ta că am făcut un serviciu real cauzei şi luptei de care ne crezi atît de înstrăinaţi. N-ar fi nici inteligent, nici moral să ne batem joc de cei cari sufăr" [28].

Munca a fost nemulţumită de răspunsul lui Alexandru Vlahuţă, iar la 26 iunie 1894, a publicat un nou articol intitulat *Dragostea d-lui Vlahuţă pentru muncitori*, aparţinînd aceluiaşi Jean Bart dar semnat „Un muncitor". I se reproşa, pe un ton aspru de data aceasta, necinstea, reproducîndu-se fragmente din articolele apărute în revista *Vieaţa*.

Fără îndoială că atît publicaţiile socialiste cît şi Alexandru Vlahuţă au ajuns la exagerări în focul polemicii. O scurtă incursiune în cuprinsul unor articole va dovedi cu prisosinţă acest lucru. În *Munca* de la 1 mai 1894, apărea sub iniţiala H. articolul intitulat *Cu privire la discuţia asupra artei*, propunîndu-şi să dea un răspuns la părerile lui Vlahuţă despre artă. Se susţinea atunci că arta nu poate fi decît tendenţioasă, iar un artist adevărat şi sincer nu poate face decît artă socialistă [29]. Este exprimată aci esenţa gîndirii celor de la *Munca* privitoare la *tendinţă în artă*, prin care înţelegeau de fapt numai tendinţa socialistă. Ceva mai înainte, în *Munca* din 6 martie 1894, articolul *Arta naţionalistă şi arta socialistă*, semnat „Cipar", îi reproşa lui Al. Vlahuţă faptul că, deşi nu acceptă arta cu tendinţă, cere, totuşi, poeţilor să creeze o operă cu tendinţe naţionaliste, inspirată din realităţile transilvănene, aşa cum procedase în articolul *Eminescu şi junimiştii în chestia naţională*. Răspunsul lui Vlahuţă din articolul *Sectari* vizează tocmai restrîngerea noţiunii de tendinţă în artă la tendinţa socialistă — de către publiciştii de la *Munca* : „Ştim, domnule Cipar, că nu avem acest drept, ştim foarte bine că nu putem cere artei să aibă o *anumită tendinţă*, şi de aceea nici nu-i cerem. Vieaţa e aşa de complexă, priveliştile ei sunt aşa de variate, încît un poet care şi-ar pune sufletul sub epitropia şi disciplina unui program, şi s-ar încăpăţîna să privească lumea numai dintr-un anumit punct de vedere, lasă c-ar vedea-o falş, dar şi operele lui ar deveni de o monotonie insuportabilă" [30].

Discuţia e reluată cu alţi termeni şi cu precizări suplimentare în articolul *Supărarea socialiştilor*. Acesta este de fapt răspunsul la un articol apărut în *Munca* de la 19 aprilie 1894, unde un socialist pretindea ca şi frumuseţea primăverii să capete în viziunea artistului o interpretare care să reflecte poziţia sa de clasă, iar nu cum susţinuse Vlahuţă. Poetul arată că prin tendinţă cei de la *Munca* înţeleg doar tendinţa socialistă, iar respingerea interpretării lor limitate nu însemna că ar fi devenit partizan al artei pentru artă : „Şi de unde-aţi scos că eu sunt partizan al artei pentru artă ? Am spus eu undeva lucrul acesta ? De ce vreţi să ne pierdem timpul discutînd teorii cari n-au darul de a ne limpezi“ [31]. De data aceasta se apropiase foarte mult de adevăr. În timp ce socialiştii nu clarificaseră problema tendinţei în artă — exagerînd unele prescripţii ale lui Gherea şi astfel denaturînd-o — Vlahuţă înţelegea la rîndul său mai mult decît exageraseră aceştia, încît, în cele din urmă, discuţia ca atare în loc să aducă clarificări în plus, sporea confuziile. De altfel, Vlahuţă remarcase la timpul potrivit că unii dintre tinerii de la publicaţiile socialiste l-au citit pe Gherea, dar paginile acestuia despre tendinţă în artă „nu le-au înţeles, ori au crezut că trebuie să înţeleagă mai mult decît spuneau ele“, pretinzînd că oricînd opera de artă e tendenţioasă. Extinderea tendinţei în sfere unde ea nu poate exista în mod obiectiv a determinat dezacordul lui Vlahuţă cu socialiştii ; ba mai mult, pretenţia ca arta să exprime numai punctul de vedere „social democratic“ i se pare exagerată, ducînd la denaturarea a însăşi ideii de tendinţă în artă [32]. Dar cu ocazia respingerii exagerărilor, Vlahuţă foloseşte un stil polemic ce pare să indice dezavuarea unor noţiuni de circulaţie frecventă în propaganda mişcării socialiste de la noi. În esenţă, însă, el respingea justificat pretenţia exagerată de a socoti drept tendinţe admise în artă doar pe cele social-politice : „Eu credeam — şi continuu de a crede cu toată *propaganda reformatorilor* — că o poezie poate rămînea frumoasă şi fără să aducă servicii unui partid politic, şi fără să pledeze cauza unei *clase sociale*. Gherea s-a ridicat în contra «criticilor judecători» ; adepţii lui, cei primejdioşi, vor «poeţi-avocaţi». Asta o să fie cam greu.

Înţeleg să spui unui poet tînăr : «caută să pătrunzi bine vieaţa pe care-o scrii, caută să vezi cît mai departe în jurul

tău, și mai cu seamă *înaintea* ta ; fă ca în ceea ce ne spui tu să găsim o parte adevărată din gîndurile noastre, din propriile noastre simțiri și aspirații, ca să te putem pricepe și asculta cu drag . . .» Dar să faci pe bătăiosul cu bieții poeți cari au scăpat din vedere, în versurile lor, *să spue că tu n-ai palton* ș-au îndrăznit să cînte iarna așa cum li s-a arătat și i-a impresionat pe ei, să te superi pentru atîta lucru, să strigi că te-ai hotărît să reformezi arta, și să arunci la gunoi tot ce nu intră în programul partidului socialist . . . iată o măsură care mi se pare cu atît mai crudă și mai despotică, cu cît ea vine de la niște apostoli ai umanității, cari se pretind că au cele mai largi și mai generoase idei“ [33].

Exagerările celor de la *Munca* le consideră ca nefiind aprobate de Gherea și de alți socialiști, prieteni ai poetului, care judecă lucrurile dintr-o perspectivă mai largă ; „Nu cred ca aceste vederi înguste, ca acest mod nemaipomenit de a trata arta, să fie aprobat de Gherea și de cîțiva prieteni buni și inteligenți pe cari-i am printre socialiști“ [34].

Deși Vlahuță respinge mereu ideea artei angajate, situată deschis pe pozițiile Partidului Social-Democrat, el nu este împotriva principiului tendinței în artă. În schimb, nu acceptă ideea ca arta să fie o armă de luptă pentru socialiști, iar aici nu mai are dreptul să-l invoce pe Gherea ca fiind de altă părere căci, după cum se știe, el făcuse din critica literară o armă de luptă pusă în slujba răspîndirii ideilor socialiste.

Tinerii socialiști de la publicația ieșeană *Evenimentul literar* și-au dat imediat seama de limitele lui Vlahuță. Astfel, G. Ibrăileanu (C. Vraja) într-un articol din 28 martie 1894, dovedea că Vlahuță ar fi de acord cu unele teorii ale lui Gherea, dar nu și cu concluziile la care ar trebui să se ajungă în mod logic, și anume necesitatea de a realiza o artă socialistă [35]. În aceeași publicație, în numărul din aprilie 1894, se făcea un scurt istoric al polemicii dintre revista *Vieața* și publicațiile socialiste, amintindu-se lipsa de principialitate a lui Vlahuță din timpul polemicii, incapacitatea lui de a înțelege esența ideologiei socialiste. S-au evidențiat atît contradicțiile și inconsecvențele, cît și confuziile mai ales cu privire la arta socialistă [36].

Fără să se amestece prea mult în această discuție în care se angajase prietenul și adeptul principiilor din *Studiile critice* pe care le elogiase, C. D. Gherea a intervenit, totuși, vorbind simbolic despre părăsirea „navei socialiste" de către autorul lui *Dan :* „Povestea navei e veche. Sînt mii de ani de cînd călătorește ea spre ținta îndepărtată ce se cheamă ideal social. Sînt mulți care se îmbarcă pe ea, ademeniți de farmecul călătoriei și de frumusețea țintei. Dar nu fiecare poate să reziste furtunilor și nenumăratelor primejdii ale călătoriei ; de aceea mulți rămîn în drum. Se înțelege, asta nu împiedică nava să meargă tot înainte, fiindcă ceea ce o mînă este legea însăși a progresului"[37]. Vlahuță a publicat și niște *Scrisori deschise* către Gherea, pe care *Evenimentul literar* le-a ironizat, ca și inconsecvența lui față de Gherea și socialiști.

Angajarea lui Alexandru Vlahuță în această polemică nu semnifică nimic mai mult decît existența unui moment de derută, incitarea avînd drept cauză nu atît unele exagerări ale socialiștilor cît mai degrabă stilul articolelor lor din *Munca* și *Evenimentul literar*. Prezența unor neclarități ale sale în legătură cu arta angajată, tendința în artă și arta socialistă a dus la apariția altora mai grave și chiar la renunțarea acceptării lor. Nu se poate susține că Vlahuță se situase acum pe poziții junimiste, căci, în timpul polemicii dintre Maiorescu și Gherea, adeziunea sa se orientase spre cel din urmă. Nu era, așadar, o revenire la junimismul de care acum se separase definitiv, ci, un moment de derută, regretat de el imediat. Într-adevăr, în *Vieața* de la 6 februarie 1895, el publica articolul *O privire generală*, unde cu ocazia retrospectivei asupra polemicii cu revistele socialiste, își exprima regretul pentru hărțuielile nedrepte și inutile, pentru atacurile dăunătoare atît lui cît și celor cu care se confruntase : „Am fost tîrîți în certuri pe care nu le-am dorit, am primit insulte pe cari nu le-am meritat și ne-am rupt de prieteni pe care i-am iubit. Acum . . . cînd dușmăniile s-au potolit și rănile s-au cicatrizat . . .".

Atît articolele anterioare polemicii, cît și cele care au urmat-o dovedesc că Alexandru Vlahuță și-a însușit cîteva principii, cîteva idei estetice și literare după care s-a condus permanent în scrisul său, nu puține dintre ele fiind comune cu ale socialiștilor. Acceptarea unor idei din cri-

tica lui Gherea n-a fost o chestiune de conjunctură, căci a continuat să le susţină şi după nedorita hărţuială din 1894.

IN LITERATURA MEMORIALISTICA

Pentru întregirea imaginii de ansamblu a polemicii Maiorescu-Gherea, de un folos real este evaluarea corespunzătoare a amintirilor unor contemporani, participanţi direcţi la dezbateri sau, pentru o clipă, chiar şi numai spectatori receptivi. Nelipsite din evocările cîtorva dintre foştii elevi sau simpli admiratori ai lui Titu Maiorescu, dar — explicabil — reduse ca proporţie, paginile memorialistice dedicate polemicii sînt numeroase în cazul scriitorilor cuceriţi de ideile moderne despre artă şi literatură ale fruntaşilor mişcării noastre socialiste din secolul al XIX-lea. Pe atunci ideile socialiste reprezentau, în ansamblul lor, deopotrivă o atracţie pentru tineri ca şi pentru vîrstnici, pentru intelectuali, artişti şi scriitori, încît una dintre autoarele paginilor memorialistice se crede pe deplin îndreptăţită să menţioneze că pe la Casa poporului, important centru de propagandă, „a trecut tot ce au avut mai strălucitor şi mai avîntat generaţiile deja în plină maturitate ale lui Vlahuţă, Delavrancea, Caragiale, socialiştii din şcoala lui Ioan Gherea, cu solidă cultură socială şi economică, apoi tot tineretul cu oarecare personalitate, artiştii care au devenit mai tîrziu“ [38].

Pentru unii dintre scriitorii participanţi la întrunirile socialiştilor polemica avea semnificaţii majore, ea fiind socotită ca parte integrantă din „întreaga activitate revoluţionară“. Ideea fusese explicată mai înainte de C. Mille, care subliniase originalitatea lui Gherea, fiindcă acesta „a dat şi socialismului calea teoriei materialismului economic şi apoi a aplicat-o la explicarea literaturii române“ [39]. Aşadar, solidarizarea cu ideile literare şi estetice propovăduite de Gherea, de toţi participanţii socialişti la polemică, era înainte de toate o problemă de concepţie, de împărtăşire integrală a teoriei ce le călăuzea paşii în activitatea revoluţionară.

Paginile memorialistice dezvăluie însă și un al doilea gen de adeziune la ideile estetice și literare călăuzitoare pentru socialiști ; este vorba despre o împărtășire afectivă, pricinuită de sensibilitatea celor ce în operele și în activitatea lor se dovediseră receptivi la durerile mulțimii. Valorificarea documentară a ultimului grup de memorii, redactate dealtfel după un lung interval de timp, consumat de la încheierea polemicii, nu e deloc riscantă din punctul de vedere care ne interesează acum ; utilitatea informațiilor respective n-a fost suspectată nici de cei ce s-au ocupat cu reconstituirea istoriei mișcării noastre muncitorești. Faptul își găsește justificarea în corespondența perfectă dintre imaginile subiective ale memorialiștilor despre oamenii și faptele timpului lor, pe de o parte, și imaginile pe care ni le putem forma prin valorificarea documentului istoric propriu-zis, pe de altă parte. Există chiar memorialiști care țin să ne încredințeze că amintirile lor păstrează în general sensul evenimentului evocat, oricît de mare ar fi depărtarea în timp. Astfel, Sofia Nădejde își exprima convingerea că amintirile ce i-au rămas „după o trecere de mai bine de o jumătate de veac", în legătură cu mișcarea socialistă ieșeană „pot avea oarecare interes", deși nu egal cu al „unui jurnal zilnic ori a unui studiu bazat pe tipăriturile din vremea aceea".

Valorificarea datelor, de orice gen, privitoare la polemică, se poate face ținînd seama de cele două tipuri ale adeziunii la ideile estetice noi : de concepție sau convingere a necesității unei ideologii literare proprii care să slujească socialismul în general, și adeziunea sentimentală, cu toate cauzele și implicațiile ei.

În concepția majorității memorialiștilor aparținători grupării socialiste, polemica dintre Maiorescu și Gherea, cu toată poziția socială diferită a celor doi, s-a bucurat de un larg interes în epocă tocmai fiindcă avea caracterul unei principiale și pasionate dezbateri estetico-literare. „Cine citește azi aceste polemici, scria B. Brănișteanu în 1910, între profesorul universitar și restauratorul din Ploiești, în cari aceasta din urmă cu o logică de fier și înarmat cu toată știința modernă iese necontestat biruitorul, fără ca prin aceasta biruitul să piardă din valoarea sa sau să fie mai puțin interesant, poate cu greu să-și facă idee de pasiunea cu care au fost urmărite ele pe vremuri. Țara

întreagă era mai preocupată de ele decît de toate cancanurile politice și aceasta spune îndeajuns asupra efectului binefăcător al mișcării cultural-socialiste“ [40]. Maiorescu însuși era convins la un moment dat de caracterul obiectiv al intervențiilor polemice ale lui C. Dobrogeanu-Gherea și-i considera ideile estetice și critice ca fiind niște opinii diferite de ale sale, dar ele nu trebuia să afecteze relațiile omenești și politice dintre cei doi critici. Pentru reconstituirea acestui spirit al polemicii unele lucrări memorialistice sînt de o utilitate inestimabilă. În această categorie se includ *Amintirile* lui I. Negreanu, tipărite în *Adevărul literar și artistic* din 1930, în ale căror pagini autorul reconstituie cu lux de amănunte o întîlnire între Gherea și ministrul Maiorescu, prilej de cunoaștere și prețuire reciprocă ; înțelegînd nemulțumirea lui Maiorescu pentru calificarea ca avocat în critica literară, la retipărirea în volum a *Studiilor critice*, Gherea, notează I. Negreanu, a înlăturat „fraza care a supărat atît de mult pe Maiorescu“ [41]. Alineatul în litigiu demonstrează că în introducerea la polemica sa Gherea folosise argumente extraliterare, interesante pentru stilul polemicii, dar fără vreo legătură esențială cu fondul problemei. Există și alte pagini în memoriile lui I. Negreanu, menite să reconstituie ceea ce se spunea mai mult cu caracter anecdotic, hazliu, între prieteni despre relațiile Maiorescu-Gherea. După ce reconstituie literar scena audienței „restauratorului“ Gherea la ministrul Maiorescu, cu împăcarea survenită, I. Negreanu imaginează un alt episod, petrecut după cîteva zile, personajele fiind cei doi critici și soția ministrului : „După cîteva zile Maiorescu, trecînd cu soția spre Sinaia, lua masa în restaurantul gării Ploiești și arăta mereu soției sale pe birtașul cu barbă roșiatică ce tăia la repezeală porțiile de friptură de vițel, cea mai bună din toate restaurantele gărilor, spunîndu-i probabil : «Iată pe acel ce scrie contra mea». Și uitîndu-se mereu la Gherea, uita clasica friptură de vițel care nu-și găsea perechea“.

Reconstituirea literară a lui I. Negreanu demonstrează că pentru Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea nu era un socialist obișnuit, ci un adversar ale cărui idei, chiar dacă îl lăsau să doarmă, nu ca pe amicul său mai tînăr, Duiliu Zamfirescu, îl obligau, totuși, la meditații mai adînci asupra esenței artei și a misiunii ei în socie-

tate. Altfel nu s-ar mai fi ostenit nici măcar cu lapidarul și neconvingătorul răspuns tardiv formulat în articolul *Asupra esteticii metafizice și științifice* (1894). Alte pagini memorialistice evidențiază faptul că partizanul artei cu tendință era stimat nu numai de socialiști, dar și de „tot ce a avut pe atunci intelectualitatea mai de seamă", în frunte cu Caragiale, Delavrancea și Vlahuță. Fruntașii junimiști l-au combătut pentru ideile lui, dar l-au stimat : „Maiorescu, Petre Carp, toți bărbații politici de seamă — ne informează I. Teodorescu — îi stringeau adesea mîna cu stimă, cînd treceau prin Ploiești. La un moment dat nu era personaj mai cunoscut și mai prețuit moralmente, dacă nu altfel, de către toți, ca birtașul Gherea". Același memorialist menționează înrîurirea copleșitoare a lui Gherea „asupra epocii lui", el fiind „omul cel mai ascultat și mai urmat de tineretul vremii..." [42].

Cu referiri speciale la ideile din articolele polemice ale criticului, Gala Galaction consemnează, la rîndul său, existența unei influențe însemnate asupra tineretului din licee. Profesorii din capitală nu ezitau să-i facă a crede pe elevi că „Gherea este azi un critic aproape european". *Studiile* sale *critice* erau procurate în grabă de pe la librării și anticari, fiind introduse în internat „ascunse sub manta". Atracția noilor idei critice era atît de puternică, încît polemica Gherea-Maiorescu, în mintea elevilor „lăsa în urmă cu mii de stadii toate luptele din *Iliada*". Entuziasmul tinerilor era stîrnit cu ocazia faimoasei polemici de „argumentarea evidentă, claritatea expunerii" și „generozitatea convingerilor" criticului socialist. Între elevii de la *Sfîntul Sava,* unde se afla și Gala Galaction, s-au cristalizat două „partide" : una a socialiștilor, „partizanii lui Gherea", iar alta a adversarilor lui și simpatizanți ai lui Maiorescu, compusă din elevii unui discipol al maestrului, profesorul Rădulescu Pogoneanu. Destăinuirile lui Galaction devin cu atît mai demne de luat în seamă, dacă ne gîndim la faptul că s-au publicat încă din 1916, cînd ambii critici se mai aflau în viață și ar fi putut contesta valabilitatea afirmațiilor. Concluziile autorului *Morii lui Călifar* se referă pe un ton categoric la o realitate pe care nimeni n-ar fi putut-o tăgădui : în perioada polemicii, tineretul se situase cu preponderență de partea reprezentantului criticii științifice : „Acum un sfert de veac tot tineretul românesc, en-

tuziast şi iubitor de idei, era socialist şi admirator al lui Dobrogeanu-Gherea“ [43]. După aproape douăzeci de ani, el va face declaraţii asemănătoare în faţa studenţilor de la Facultatea de litere din Bucureşti, arătînd că *Studiile critice* ale lui Gherea „ne aruncau în admiraţii sau în controverse interminabile“ [44].

Datele furnizate de Galaction sînt confirmate, întărite şi de alţi memorialişti, ca de pildă profesorul Al. Slătineanu, care-şi amintea că „tot liceul Sf. Sava aştepta Contemporanul cu înfierbîntare“, iar elevii se aflau „în veşnice discuţii“ ce-i situau în două tabere, potrivit aderării la ideile lui Gherea sau ale lui Maiorescu [45]. „Taberele“ s-au constituit îndeosebi în funcţie de opţiunea pentru una dintre formulele : *artă pentru artă* ori *artă cu tendinţă ?* La Sf. Sava adepţii primei formule au scos revista litografiată *Junimea română*, iar ai celei de a doua, ca replică sugestivă chiar prin titlu, *Putregaiul român* [46]. Gruparea în două curente se produsese pînă şi în liceele militare, tot în funcţie de opţiunea „artă pentru artă“ sau „artă cu tendinţă“ [47].

În timp ce liceele erau, în general, dominate de partizanii „artei cu tendinţă“, la Universitatea din Bucureşti raportul se prezenta altfel. Aici punctul de atracţie îl constituia profesorul Maiorescu ale cărui idei îi cuceriseră îndeosebi pe studenţii de la litere şi filozofie. Ei „erau vrăjiţi de personalitatea şi de elocinţa marelui descăl“ [48], unii angajîndu-se chiar în polemică, spre a-i apăra tezele.

Prieteniile spirituale în rîndurile tinerilor intelectuali şi artişti se constituiau şi în funcţie de apartenenţa la una sau alta dintre grupările aflate de mult în polemică. Derogările erau cu totul rare, şi de aceea au reţinut atenţia memorialiştilor. Una dintre ele s-a produs în cazul compozitorului Kiriac, frecventator al cluburilor socialiste, care s-a împrietenit cu convorbiristul I. Al. Brătescu-Voineşti. „El — Kiriac — relatează Izabela Sadoveanu — a fost în cea mai strînsă prietenie cu dl. I. Brătescu-Voineşti, pe atunci tînăr debutant la *Convorbiri literare*, ceea ce-i făcea o atmosferă specială printre noi, căci numai graţie farmecului său personal şi tuturor calităţilor sale sufleteşti se putea realiza minunea ca un «revoluţionar» de la *Convorbiri* să fie prieten iubit şi răsfăţat în cercul în care

«icoana» şi «modelul» era autorul studiilor de critică socială, Ioan Gherea“ [49].

În cadrul mişcării socialiste, polemica, mai ales după ce Toni Bacalbaşa a ţinut la Ateneu conferinţa *Artă pentru artă*, a antrenat în dezbateri toată intelectualitatea, indiferent de vîrstă. Pe lîngă participarea la bătălie prin scris, ei s-au avîntat în discuţii teoretice la cluburi, la sala Sotir, încît ideile vehiculate pe calea scrisului erau popularizate, adîncite şi însuşite de toţi aceia care făceau parte din mişcarea socialistă sau simpatizau cu ea, frecventîndu-i întrunirile şi ascultînd conferinţele unor fruntaşi ai Partidului Socialist. Pictorul Ştefan Popescu afirma în 1934 că „la un moment dat toate ziarele româneşti scriau despre această chestie, *pro* sau *contra*. Polemica, avînd un neobişnuit răsunet în toată ţara, aproape toţi scriitorii partidului din vremea aceea au luat parte la discuţie“.

Dar, aşa cum se ştie, după conferinţa lui Bacalbaşa, s-a iscat polemica între revista *Vieaţa* a lui Vlahuţă şi Urechia şi publicaţiile socialiste : între 1893—1894, *Evenimentul literar*, secondat de *Munca* şi *Adevărul literar*, va purta greul luptei. Acum însă lupta de principii este adesea abandonată, luîndu-i locul răfuielile personale şi limbajul neadecvat. Memorialiştii trec cu greu peste acest moment, iar uneori sînt obligaţi să recunoască degenerarea polemicii „într-o mahalagească spălătură de rufe murdare între Toni Bacalbaşa şi doctorul Urechia. . .“ [50].

În sfîrşit, un ultim aspect interesant, legat de unul dintre participanţii la polemică, C. Dobrogeanu-Gherea, semnalat în memorialistică, priveşte locul criticului român în critica de orientare marxistă din Europa. Într-un portret ce i-l consacră în 1920, Const. Graur precizează, corectîndu-şi o afirmaţie mai veche, că „Gherea n-a venit din Rusia ca marxist, ci a devenit marxist aici, prin studiu şi gîndire. Marxist nu cum suntem atîţia, prin acceptarea unor concluzii, ci *teoretician-creator*, la înălţimea celor mai mari din străinătate“. În acest sens sînt citate părerile socialiştilor români contemporani care susţineau pe drept cuvînt că „în ce priveşte explicarea concepţiei materialiste a istoriei, Gherea îl întrece pe Lafargue“. Şi, în sfîrşit, mult mai important pentru aspectul care ne interesează acum, tot socialiştii contemporani susţineau că în privinţa aplicării concepţiei materialiste la literatură,

criticul român se situa „deasupra lui Mehring“ [51]. Dealtfel Gherea însuşi ştia şi mărturisea că în problemele criticii literare de orientare marxistă el îi precede pe cei mai importanţi reprezentanţi pe plan european — Lafargue şi Fr. Mehring. Nu s-a sfiit să-i declare acest lucru chiar lui Karl Kautsky, căruia îi scria la 5.XII.1894 : „Sînt conştient de faptul că articolele mele au multe lipsuri, sînt totuşi printre primii care am aplicat la critica literară concepţia materialistă a istoriei ; aproape toate articolele mele au apărut cu cîţiva ani înaintea excelentei cărţi a lui Mehring“ [52], adică, probabil, a studiului *Legenda Lessing*, 1891—1892.

Cercetările ulterioare ale specialiştilor au confirmat sensul paginilor memorialistice pe care le datorăm lui Const. Graur, cît şi precizarea lui Gherea din corespondenţa sa cu Karl Kautsky. Aşa, de pildă, Alexandru Dima, raportînd articolele criticului român la datele publicării unor studii de critică literară aparţinînd lui Lafargue, Mehring şi Plehanov, demonstrează că la Gherea „depăşirea, în critica literară, a determinismului sociologic către marxism s-a produs fără modele anterioare“ [53].

Fără să se rezume numai la evocările participanţilor şi simpatizanţilor mişcării socialiste, ecourile polemicii dintre junimişti şi socialişti reţin atît aspecte ale confruntărilor, cu delimitarea poziţiilor, impusă de împrejurări, cît şi sporirea pe măsura trecerii timpului a convingerii că izbînda socialiştilor în frunte cu Gherea era cît se poate de firească. În împrejurări istorice deosebite, cea mai mare parte a intelectualităţii române, a tineretului îndeosebi, a optat pentru principiile criticii ştiinţifice, pentru ideea artei cu tendinţă, sporind astfel valoarea tradiţiei progresiste din critica literară românească a secolului trecut.

ÎN PUBLICISTICA ŞI CORESPONDENŢA LUI I. L. CARAGIALE

I. L. Caragiale este scriitorul în legătură cu care s-a iscat polemica dintre Maiorescu şi Gherea, căci lui îi consacra în 1885 criticul *Junimii* articolul *Comediile d-lui*

I. L. Caragiale, atrăgînd replica adversarului său de la *Contemporanul*, chiar dacă aceasta nu se referea în mod special la opera dramaturgului, ci la teoria moralității artei. Cu toate acestea, autorul *Scrisorii pierdute* nu și-a formulat vreo opinie în legătură cu confruntarea dintre cei doi critici, cum de altfel au procedat și principalii scriitori ai epocii dinainte de 1890. Intervenția dramaturgului se va produce mult mai tîrziu, cînd Maiorescu și Gherea lăsaseră deja pe seama adepților și a elevilor lor sarcina continuării luptei, renunțare determinată și de transformarea confruntărilor teoretice propriu-zise într-o adevărată ceartă între publicațiile socialiste și revista lui Alexandru Vlahuță, *Vieața*. Intervenția lui I. L. Caragiale în publicistică cu referiri și opinii despre polemică se produce apoi într-o perioadă cînd el se despărțise de *Junimea* și se certase cu Titu Maiorescu. Faptul în sine rămîne fără vreo legătură directă cu atitudinea sa față de mișcarea socialistă și ideologia politico-literară a socialiștilor. Se știe că după cearta cu Maiorescu a găsit ospitalitate la Clubul muncitorilor unde, în 9 mai 1893, a ținut conferința anti-junimistă, mai exact antimaioresciană, despre *Prostie și inteligență*. Dar nici conferința aceasta, nici alte legături cu mișcarea socialistă, nici prietenia cu Gherea n-au dus la o situare a lui I. L. Caragiale pe poziții antijunimiste din perspectiva socialiștilor și nici împărtășirea opiniilor estetice în numele cărora Gherea și socialiștii se confruntau cu junimiștii. I. L. Caragiale n-a colaborat la principalele publicații socialiste angajate în polemică cu *Convorbirile literare : Lumea nouă, Literatură și știință*. Dimpotrivă, în ciuda confruntărilor directe cu Titu Maiorescu și a exprimării publice a dezacordului cu ideile lui (*Ironie, Două note, În Nirvana* ș.a.) tocmai în perioada cînd manifestă interes pentru ideile socialiștilor expuse cu ocazia polemicii, continuă să-și arate prețuirea față de criticul Maiorescu, considerîndu-l, alături de Hasdeu, figura cea mai remarcabilă a literaturii noastre. În *Epoca* de la 6 august 1897, I. L. Caragiale îl elogia pe oratorul, profesorul și omul politic Maiorescu, dar cu deosebire pe criticul talentat care făcuse lumină într-o întreagă epocă literară românească : „. . . d. Maiorescu, în afară de strălucitul lui talent de orator de catedră și de tribună parlamentară, este un mare literat, om cu o înzestrare intelec-

tuală în afară de orice concurs. În privința judecății despre lucrările literare, este unul din spiritele cele mai pricepute ce s-ar putea găsi vreodată. Fără-ndoială, talentul de invențiune îi lipsește cu desăvîrșire ; pe calea invențiunii, tocmai fiindcă pricepe așa de adînc arta și realitatea talentului, n-a încercat să producă niciodată. Însă gustul rafinat, priceperea și puterea de judecată în tot ce privește arta literară iau la acest om proporțiile unui extraordinar talent, atît sunt de active și de fecunde. Povețele acestei minunate inteligențe critice sunt neprețuite pentru un talent de invențiune lipsit încă de judecata și măsura exactă a frumosului. Criticele d-lui Maiorescu, oricît ar putea zice cineva astăzi că sunt gratuite sau prea primitive, au îndeplinit odinioară o mare misiune. Nu a fost puțin lucru a răsturna metodic o întreagă direcțiune falsă în literatură, în știință și în politică — direcțiune falsă care stăpînea cu tiranie și pervertea toate spiritele... Criticele de odinioară ale d-lui Maiorescu au fost la vremea lor un semnal de raliare pentru mințile sănătoase în mijlocul anarhiei și decăderii, cari bîntuiau republica literelor noastre între anii 48 și 68. Multe spirite în adevăr înzestrate s-ar fi rătăcit de-a binele în noianul falsei direcțiuni de atunci, sau, mai bine zis, în acea completă lipsă de direcțiune, dacă n-ar fi sunat cu atîta putere de la Iași semnalul acela de raliere.

Iată pentru ce zic eu că astăzi cele mai remarcabile figuri ale literaturii noastre sînt dd. Hasdeu și Maiorescu“ [54].

Recunoscîndu-i meritele de îndrumător literar și de critic cultural într-o perioadă de confuzie a valorilor în literatura noastră, I. L. Caragiale nu se referă în vreun fel la ideile estetice ale lui Titu Maiorescu, acum, aici, lăsînd totul pe seama altor intervenții ale sale unde, atît estetica maioresciană, cît și cea gheristă vor avea parte de comentarii consacrate principalelor teze devenite obiectul polemicii, însă fără vreo părtinire sau discriminare.

Cum referirile lui I. L. Caragiale la polemica Maiorescu-Gherea nu se limitează la ultimul deceniu al secolului trecut, ci continuă și în secolul nostru, socotim că nu este lipsită de interes incursiunea în corespondența dramaturgului cu Mihail Dragomirescu, de la 1908, prilej de a se declara din nou junimist și de a-l sfătui pe elevul lui

Maiorescu să treacă peste micile mizerii cotidiene și să nu defăimeze personalitatea criticului. Astfel, la 7 februarie 1908, refuzînd sărbătorirea sa în locul celei a lui Maiorescu, I. L. Caragiale îi scria lui Mihail Dragomirescu : „Apoi . . . apoi, ce noimă ar avea să-mi faceți un număr așa special ? Cu ce prilej ? . . . Pe urmă — ia gîndește-te bine — ce noimă ar avea ca, la ziua nașterii lui Maiorescu, *Conv. critice* (care-n definitiv, sunt un produs al școalei lui) să-mi facă, în pofida lui, un număr-reclamă, mie (care, în definitiv, sunt un elev al «Junimii», fundată de același Maiorescu) ? — Ce a fost între tine și *Conv. lit.* acum în urmă ; ce a fost mai demult între mine și Titu — sunt mici mizerii de familie — dovezi că și pe noi, oamenii mai ridicați de blagoslovita slovă și chemați, chip și seamă, a gîndi în sus și către sus, josul ne trage și ne-ngenunchiă (vai ! cîteodată prea umilitor) la stăpînirea micimii omenești“ [55].

De la elogiul criticului, Caragiale trece la recunoașterea slăbiciunilor omenești și la apărarea prestigiului omului Maiorescu recunoscînd, pînă tîrziu, formația sa maioresciană, junimistă. În tot acest interval — de la 1891 și pînă în 1912 — cînd I. L. Caragiale își exprimă opinia în publicistică despre principalele teze controversate cu ocazia polemicii, cititorul poate observa cu ușurință formularea unor idei și atitudini proprii în contextul respectului, al recunoștinței pentru Maiorescu, al menținerii apartenenței la ideologia junimistă în general și al prieteniei permanente, sincere cu C. Dobrogeanu-Gherea.

În finalul articolului despre *Criticele lui Gherea,* apărut în *Epoca* din 16 iunie 1897, I. L. Caragiale a invocat existența unui pretins indiferentism al său față de orice teorie, text care a fost citat adesea în cadrul preocupărilor consacrate ideilor estetice și literare ale dramaturgului, dar cu deosebire cînd trebuia să se rezolve în vreun fel problema atitudinii sale față de polemica Maiorescu-Gherea. „Orice idee, părere sau sistemă — scria Caragiale cu acel prilej — pentru mine e absolut, în sensul cel mai absolut, indiferentă. Nu o pot nici prețui, nici disprețui, nici primi, nici respinge, nici aplauda, nici șuiera. O idee, părere sau sistemă, ori va trece pe dinaintea mea, ori va trece pe dinaintea unui par de telegraf, aceeași urmă va putea lăsa. Ce poate să aibă valoare și preț pentru mine

este talentul, puterea cu care acea idee, părere sau sistemă, cu desăvîrşire nule prin ele însele, se pot susţine şi manifesta faţă cu posibila mea iritabilitate intelectuală“ [56].

Fără îndoială că întreaga publicistică literară a lui I. L. Caragiale, precum şi corespondenţa nu susţin opinia de mai sus, dramaturgul dovedind nu numai interes pentru problemele teoretice esenţiale ale literaturii, dar fiind, totodată, el însuşi un teoretician, cu contribuţii ce-l situează în fruntea precursorilor teoriei teatrului modern. Acest pretins indiferentism al său faţă de orice teorie nu trebuie considerat altfel decît ca o justificare a abţinerii de a se pronunţa ca adept al gîndirii estetice maiorescienе sau al celei gheriste. În schimb, el revenea la o idee ce o formulase anterior în legătură cu rolul hotărîtor al talentului într-o operă de artă, mai important decît orice altă idee pe care ea o conţine, decît orice principiu estetic pe care ea se bazează. În final, atît criticul Gherea, cît şi criticul Maiorescu nu puteau înţelege altceva decît faptul că I. L. Caragiale punea mai presus decît teoria propriu-zisă, susţinută de ei, talentul cu care aceasta era expusă, iar în felul acesta orice posibilitate de a i se obiecta era prevenită. Motivul unui asemenea procedeu utilizat de Caragiale fusese determinat de caracterul absolutizant al teoriilor celor ce deveniseră părtaşi la polemică, după Maiorescu şi Gherea.

După ce-şi declară adeziunea totală faţă de operele frumoase, scrise cu talent, pe care o putem interpreta ca echivalentă cu ideea maioresciană a artei ca organism autonom cu scopul în sine însuşi, I. L. Caragiale procedează tot în spirit maiorescian, (tocmai într-un articol despre *Criticile lui Gherea* !), motivîndu-şi atitudinea după cum urmează: „Dacă nu împărtăşesc părerile cuiva, acela nu poate zice numaidecît că-i sunt adversar, căci atunci ar trebui să fiu adversarul tuturor celor ce au o părere sau o sistemă, deoarece eu nu sunt în stare să am vreo părere şi nici să împărtăşesc vreuna pe de-a -ntregul. Pentru mine părerile sunt egal de legitime, egal de întemeiate şi, prin urmare, egal de respectabile. Nici una însă nu poate să facă pentru mine lege“ [57].

Printre rînduri se poate citi nu atît solicitarea înţelegerii pentru lipsa unei concepţii proprii despre artă la care să le raporteze pe celelalte, cît, mai degrabă, ideea de a nu

respinge nici gîndirea estetică a socialiştilor, nici pe cea a maiorescienilor, pe care le apreciază deopotrivă pentru forma expunerii, pentru talentul criticilor ce se confruntă.

De altfel, cu un an înainte, în 1896, în articolul *Cîteva păreri*, I. L. Caragiale în parte îşi făcuse cunoscută sau sugerase intenţia de a participa la dezbaterile prilejuite de polemica Maiorescu-Gherea într-o formulă proprie, originală.

Prin articolul *Cîteva păreri*, el se angaja în dezbaterile estetice şi literare prilejuite de polemica dintre junimişti şi socialişti, dar fără să participe propriu-zis la polemică. Cu o abilitate rară, le demonstra polemiştilor din ambele tabere că teoriile împărtăşite şi susţinute de ei nu pot avea nici importanţă şi nici valoare reală decît în cazul în care adepţii lor dovedesc că sînt înzestraţi cu talent autentic. În felul acesta, oferea o replică ingenios mascată tuturor acelora care, deşi le lipsea chemarea, se lăsaseră, totuşi, ademeniţi, antrenaţi de polemică după abandonarea ei de către Maiorescu în favoarea elevilor săi şi intervenţiile tot mai rare ale lui C. D. Gherea, amărît întrucîtva de denaturările datorate unora dintre socialişti sau adepţilor acestora.

Formula se dovedea a fi cu totul originală, prin încercarea de a-i dezangaja din polemică pe nechemaţi, în numele principiului suprem că talentul este mai presus de orice, iar nişte idei ce-ar putea fi socotite importante îşi pierd valoarea, dacă cel ce le susţine n-are talent. Atît opera tendenţioasă, cît şi cea tezistă rămîn nişte hibrizi fără valoare, dacă autorul lor n-are talent : „Rezumînd cele de mai sus zic : condiţia esenţială a operei de artă este insuflarea pe care nu i-o poate da decît talentul. Fie de orice şcoală, de orice gen, de orice dimensiune şi proporţie, aibă tendinţă sau nu, urmărească sau nu vreo teză — dacă e insuflată de un talent, opera va fi şi va trăi, puţin importă cît : o clipă, un veac, ori mai multe. Oricît va fi trăit, dacă a trăit e destul. Între a nu fi şi a fi e o nemărginire, faţă cu care deosebirile de durată a fiinţelor sunt reduse la nimic“ [58].

Dacă în *Criticile lui Gherea* necesitatea talentului se referea la critică, cu un an mai înainte, în *Cîteva păreri*, ea condiţiona viabilitatea operei artistice propriu-zise, cu scopul, evident, de a tempera excesul de zel cu care publi-

cațiile socialiste subliniau importanța tendinței în artă, ajungînd la exagerări.

Înainte de a da un răspuns propriu la dezbaterile polemice în care se angajaseră în 1896 tot mai mulți junimiști și socialiști, pentru a sugera ideea prezenței unor exagerări care-i puneau pe autorii lor în situații ridicule, I. L. Caragiale procedează la începutul articolului *Cîteva păreri* într-o manieră proprie, demult cunoscută ; durata disputei *artă pentru artă sau artă cu tendință* și absența unei concluzii, a unui rezultat precis sînt înfățișate de dramaturg într-o agreabilă formă, utilizînd umorul și ironia îngăduitoare, încît socialiștii nu-l puteau invinui de situare pe pozițiile adversarilor lor și nici de minimalizare a importanței tezelor în sine.

„Nu e vorba, — scrie Caragiale —, adesea discutăm cam de pe lături ; dar asta o facem tocmai pentru că voim să alimentăm continuarea discuției ; dacă n-am da pe de lături, ar înceta poate discuția prea degrabă ; ei ! atunci de unde ar mai țîșni adevărul ?

Așa, de exemplu, multe ilustrațiuni literare au discutat vreo cinci ani cu înaltă căldură asupra întrebărilor :

Artă *pentru artă ?* sau artă *cu tendință ?* Rezultatul aprigei lupte a fost că fiecare dintre polemiști a rămas să împărtășească pînă la urmă opinia sa proprie. De ce ? Pentru că și atunci s-a vorbit despre toate, *despre toate,* afară de un singur lucru, care, după părerea mea ar trebui și el pomenit măcar în treacăt“ [59], adică talentul.

Cu alte cuvinte, I. L. Caragiale ironiza prelungirea nejustificată a polemicii, de vreme ce din confruntarea opiniilor adverse nu ieșise la iveală un adevăr nou, cum se obișnuiește în atari situații ; reproșul său vizează numai absența din cadrul dezbaterilor a opiniilor despre rolul hotărîtor al talentului. Așadar, Caragiale nu ironiza ideile ca atare, susținute de socialiști, ci felul în care se purtase polemica, transformarea ei într-o discuție interminabilă și fără un rezultat concret [60].

După aceste opinii generale despre polemică și faza ei finală, I. L. Caragiale inaugurează în *Cîteva păreri* angajarea sa propriu-zisă în dezbateri. El procedează ca și primii polemiști (Maiorescu, Gherea) căutînd în literatura universală și în cea română exemple de opere mari care conțin o anumită tendință, însă și din cele lipsite de ten-

dință, iar apoi se oprește asupra altora cu sau fără tendință, dar deopotrivă lipsite de valoare.

Valoarea în sine, spune I. L. Caragiale cu alți termeni, nu este determinată de prezența sau absența tendinței, ci de același element hotărîtor despre care a vorbit mereu și va continua să vorbească : *talentul* celui care a creat-o :

„Mă rog, cîteva întrebări :
Au tendență piesele lui Shakespeare ? —
Desigur, nu.
Dar Tacit ? . . . dar *Divina Comedie ?* —
Ba bine că nu.
Dar *Le Tartuffe ?* — Mai ales.

Dar discursurile lui Demostene, și, fără șovăire aș zice, toate discursurile celebre, începînd cu cele antice și isprăvind cu cele ale d-lui Fleva ? Se înțelege că au tendență, căci nu s-ar putea orator politic fără tendență.

Poeziile lui Byron ? — nu ; ale lui Goethe ? — nici atît ; ale simpaticului nostru academic Anton Naum ? — și mai puțin. Dar ale lui Schiller, ale poeților noștri socialiști ? — desigur că au.

Ei, asta e asta ! Cui, între aceste două categorii de producători intelectuali să acordăm stimă ? Căreia dintre cele două feluri de produsuri să dăm admirația noastră ? Care e artă și care nu [61] ?"

Din textul de pînă aici nu se poate desprinde altă concluzie decît aceea că autorul constată existența unor opere valoroase din cuprinsul cărora apar clar anumite tendințe politice și sociale. Tot atît de valoroase sînt și operele lipsite de astfel de tendințe. În schimb, se găsesc suficiente exemple de opere cu tendință — dar lipsite de valoare ca și cele fără tendință. Așadar, el nu neagă existența tendințelor în artă, însă respinge ideea obligativității prezenței lor și mai ales nu acceptă insistența socialiștilor de a socoti valoarea operei ca dependentă de tendința socială sau, mai exact, nu consideră tendința ca o condiție a existenței valorii. Pînă aici el nu face altceva decît să susțină punctul de vedere junimist al autonomiei artei. Mai departe însă, se situează pe o poziție ce diferă ca nuanță de junimiști, referindu-se la talentul creatorului ca o condiție esențială a existenței valorii, și tot într-o anumită măsură se detașează de socialiști, admițînd prezența tendințelor în artă, dar respingînd exagerările, absolutizările.

Rigiditatea polemicii, caracterul inutil absolutizant al unor teze sînt din nou vestejite cu o ironie îngăduitoare, autorul apelînd la logică și mai ales la gustul estetic al cititorului familiarizat cu marile opere din literatura universală : „Dacă, deși ești partizan hotărît al uneia din cele două teorii, ți-a rămas totuși olecuță de simțire estetică și de pătrundere obiectivă, este greu să răspunzi la această întrebare. Căci, presupunînd că ți-a rămas acea olecuță : ești antitendenționist, să zicem — nu crez să aprinzi focul cu *Le Tartuffe* și cu *Divina Comedie* pentru ca să te delectezi la gura sobei cu volumul simpaticului academic d. A. Naum ; sau ești tendenționist — sper, pentru d-ta, că, în rafturile bibliotecii, alături de odele proletare sau novelele d-nei Sofia Nădejde, vei permite să stea, fără nici o deosebită pretenție, și *L'École des femmes* și *As you like it* [62] pe cari, oricît de proletar ai fi, numai să fii cîtuși de puțin intelectual, n-ai să te înduri să le arunci în canal.

Dacă însă nu ești partizan al vreunei porniri sectare, poți foarte ușor răspunde la întrebarea de mai sus“ [63].

Așadar, înainte de a da însuși răspunsul la întrebare, I. L. Caragiale formulează indirect poziția sa față de unele teze devenite obiectiv al polemicii și, cu deosebire, față de felul cum ele au fost dezbătute. E vorba, nici mai mult nici mai puțin, de niște „porniri sectare“ a căror caracteristică esențială este, de regulă, transformarea în dogmă a unor principii, exagerarea și astfel denaturarea lor. Fără îndoială că obiecția sa nu-l viza pe Gherea, ci pe publiciștii angajați de curînd în polemica cu revista *Vieața* a lui Alexandru Vlahuță. Iată acum și răspunsul lui I. L. Caragiale la întrebarea care sînt opere de artă, cele cu tendință sau cele lipsite de orice tendință ?

„Care e artă și care nu din cele două categorii de produceri, de creațiuni intelectuale ? Scurt ; acele cari au fost opera unui talent.

Tîlharii lui Schiller sînt o piesă cam prea slăbuță, ca să nu zic prea mult, nu pentru tendențele generoase și umanitatea care o inspiră, ci fiindcă Schiller este ... este în *Tîlharii* un slăbuț dramaturg. Iar ticălosul de *Falstaff*, că nu-i poți zice mai bine, secătura e un monument nepieritor al minții omenești, nu doar că nu profesează tendențe

generoase, ci fiindcă e copilul lui Shakespeare, care era un tată zdravăn.

Ei ! vezi, ăsta e lucrul pe care n-ar trebui să-l uităm niciodată cînd vorbim despre produceri intelectuale : *ta-len-tul*, și tocmai de el nu pomenim niciodată“ [64].

Deosebirea fundamentală dintre Caragiale și socialiști constă în situarea talentului pe primul plan și diminuarea substanțială a importanței tendinței, de vreme ce se referă la creații cu o valoare egală celei a operelor cu tendință, atunci cînd aceasta lipsește cu desăvîrșire. Dacă în altă parte invocase talentul pentru a justifica neaderența sa exclusivă la sistemul estetic și critic gherist sau maiorescian, aici se referea tot la talent, spre a respinge exagerările celor ce absolutizau tendința în artă. În felul acesta, I. L. Caragiale se angaja, cu articolul *Cîteva păreri*, în plină dezbatere prilejuită de confruntarea estetică dintre adepții gherismului și cei ai maiorescianismului.

Dealtfel, nu este întîmplător faptul că întreaga dezbatere despre tendință în artă și talent e situată de autor în prima parte a articolului *Cîteva păreri*, cu ea se face începutul.

De la pledoarie pentru considerarea talentului ca primă condiție a unei autentice opere artistice și critice, el merge mai departe, generalizînd necesitatea acestuia pentru oricare gen de creație, inclusiv pentru știință. După numeroase referiri la exemple de creații unde prezența sau absența talentului e consemnată în expresia „a te prinde sau a nu te prinde“, formulează o concluzie generală situînd talentul mai presus decît tezele estetice care constituiseră principalul obiectiv al polemicii : artă pentru artă, artă cu tendință, artă tezistă : „Așa e și-n filozofie și-n critică. Clădește cele mai transcendentale, cele mai profunde sau mai nalte tractate, cu tot aparatul posibili de erudițiune ; combină cele mai ingenioase teorii despre artă, artă pentru artă, cu tendință, cu teză, cu sau fără mai știu eu ce — degeaba dacă nu te prinde“ [65].

De data aceasta dezaprobarea autorului are un obiectiv mult mai restrîns, mult mai precis. Referirea nu mai era la Gherea și nici la Maiorescu, cîtă vreme mai înainte și în altă parte precizase că nu poate să fie adversarul nici unuia dintre ei, deși nu le împărtășește întrutotul opiniile, deoarece tezele lor sînt susținute cu pasiune și talent. În

felul acesta putem delimita cu certitudine obiectul dezaprobărilor sale : el se referă numai la unii dintre continuatorii polemicii, aceia cărora le lipsea talentul inițiatorilor, chiar dacă militau pentru aceleași principii estetice. Anumite elemente din cuprinsul articolului *Cîteva păreri* înlesnesc delimitările în timp, dar și identificarea celor cu care I. L. Caragiale se afla în dezacord, cu precizarea că ei aparțineau ambelor tabere. Astfel, Caragiale se referă la discuțiile ce s-au purtat „de vreo cinci ani încoace", adică de prin 1891—1892. Într-adevăr, ultima intervenție a lui Maiorescu datează din 1892, iar studiile polemice ale lui Gherea, apărute după această dată, reiau tezele mai vechi, explicîndu-le mai bine înțelesul, adăugînd idei noi sau nuanțînd sensurile anterioare. De acum încep să se angajeze în polemică și alți publiciști, atît socialiști, cît și junimiști. Formula *artă pentru artă,* la care se referă dramaturgul, inexistentă la Maiorescu, s-a extins cu deosebire după 1894, cînd Bacalbașa rostise la Ateneu acea conferință care marca o opoziție ireductibilă între junimiști și socialiști ; de fapt, aceasta i-a stîrnit reacția lui Caragiale din 1896, care considera, ca și Maiorescu, arta ca organism autonom, căci altfel, față de celelalte idei estetice, ar fi putut reacționa dezaprobator încă de pe vremea cînd le formulase C. D. Gherea, care scrisese despre tendenționism și tezism în 1887—1888, retipărindu-și studiul în 1890, în volumul I de *Studii critice.* Așadar, dezacordul îi viza numai pe polemiștii absolutizanți de după 1892, cu deosebire pe cei din perioada polemicii cu Vlahuță — 1894—1896.

Tot din anul 1896 datează o altă intervenție a lui I. L. Caragiale în dezbaterile prilejuite de polemica dintre junimiști și socialiști ; ne referim anume la un capitol despre critică din cuprinsul articolului *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX. Încercare critică,* apărut în volumul *Schițe ușoare.* Articolul are, în cea mai mare parte, un vădit caracter satiric, vizînd îndeosebi mediocritatea literară, patriotismul găunos, îngustimea orizontului inspirației din acel ultim deceniu al secolului trecut. Referindu-se la critică, din nou este satirizat caracterul absolutizant al tezelor ce constituiau obiectul controversei dintre junimiști și socialiști. Ceea ce trebuie remarcat cu acest prilej ca un element nou este enunțarea și

a altor teze devenite obiectiv al polemicii, dintre care unele situate în prim-plan al confruntărilor dintre Maiorescu și Gherea, cu mulți ani în urmă, cum ar fi, de pildă, cea referitoare la personalitatea și impersonalitatea artistului. „Paralel cu genurile literare, observă I. L. Caragiale cu ironie, s-a dezvoltat, firește, și critica literară, și, grație ei, în a doua jumătate a secolului XIX, suntem stabiliți asupra unor adevăruri, de acum discutabile, și anume : că arta e impersonală cu cît artistul e mai personal, pentru că din personalitatea lui rezultă impersonalitatea ei, că tezismul și tendenționismul sunt două școale deosebite, și astfel poți trata o teză cu tendență, însă, ca artist, — care nu ești o persoană, ci o rezultantă a mediului social nu ți-e permis a avea tendența de a trata o teză ; în fine, că ultimul cuvînt al artei nu poate fi decît ori cauzalitatea sintetică, ori palpitarea la suferințele lumii actuale și la năzuințele unor lumi viitoare, în care «răi n-or să se mai nască și proști n-or să mai fie»“ [66].

Nu e greu de sesizat atitudinea ironică a autorului față de dezbaterile ce deveniseră un fel de cerc vicios, în legătură cu impersonalitatea artistului și personalitatea lui, așadar era în dezacord cu exagerările junimiștilor în legătură cu o teză pe care Maiorescu o enunțase pe scurt și revenise asupra ei în 1892, pretinzînd c-ar fi vorba doar de o neînțelegere corectă a termenilor ; totodată, sînt ironizate și exagerările ce porneau de la teoria lui Gherea cu privire la tendenționism și tezism în artă și, pentru prima oară, cele ce insistau prea mult asupra artistului ca produs al mediului social, ștergînd astfel particularitățile ce țin de persoana acestuia, deci de cele ce nu apar ca un produs al mediului social. Finalul e, de asemenea, o ironie la adresa publiciștilor care vorbeau într-un mod cam utopic despre arta viitorului ca expresie a năzuințelor unei lumi perfecte, lipsită de tipuri negative de felul celor ce caracterizează societatea contemporană.

Concomitent cu aceste articole fundamentale pentru descifrarea atitudinii autorului față de tezele dezbătute cu ocazia polemicii, întîlnim, în același an 1896, cîteva idei și cîțiva termeni de o indiscutabilă origine maioresciană, ceea ce demonstrează însușirea lor definitivă, pătrunderea în vocabularul literar al scriitorului. Astfel, din articolul *Politică și cultură*, rezultă cu toată claritatea însușirea termi-

nologiei maiore sciene și a tezei necesității separării artei de politică. Protestul lui I. L. Caragiale vizează tendința de înregimentare a instituțiilor artistice la interesele unor partide politice : „O altă instituție se fundează ; aceasta nu mai este savantă, ci artistică . . . Se-ntîmplă și cu aceasta ce s-a întîmplat și cu cealaltă. Interesul artistic rămîne secundar, interesul politic biruie. Oamenii politici nu pot lăsa neexploatat nici acest colț rezervat *artei dezinteresate* : instituțiunea artistică trebuie să le cază pe mînă, pentru ca să o întrebuințeze și pe dînsa, ca o armă mai mult, în scop de partid . . ." [67].

În altă parte, se referă la *inutilitatea artei*, considerînd că numai printr-un eufemism se vorbește despre arte *frumoase*, termenul propriu fiind cel de arte *inutile* [68].

După *Cîteva păreri*, a doua intervenție substanțială a lui I. L. Caragiale în dezbaterile estetice și literare declanșate de polemica Maiorescu-Gherea datează din anul 1897 și se concretizează în articolul *Criticile lui Gherea*. Ea a fost determinată de apariția celui de al III-lea volum de *Studii critice* ale lui C. Dobrogeanu-Gherea, cu un autograf al autorului, care-l solicita pe Caragiale să-și fixeze poziția ce i se păruse cam neclară în articolele pline de ironie și umor la care ne-am referit și noi pînă acum. Gherea scria drept dedicație : *„Iubitului meu adversar politic și literar, Caragiale"*. Precizările lui Caragiale sînt convingătoare, logice și clare, adversar politic nu-i poate fi lui Gherea, cîtă vreme acesta se manifestase în politică în calitate de teoretician iar nu de politician activ ; afirmația aceasta este formulată astfel din motive tactice, prietenul cunoscîndu-i activitatea politică, iar altădată fiind îngrijorat de urmările ei [69]. Nu poate să-i fie nici adversar literar, fiindcă el se declară numai adversarul celor lipsiți de talent : „adversar literar iarăși nu pot să-i fiu, fiindcă adversar literar nu pot fi decît omului lipsit de talent, oricît de puțin talent aș avea eu însumi" [70].

Considerațiile lui I. L. Caragiale despre *Criticile lui Gherea* sînt importante pentru precizările de mai sus, dar însemnătatea lor deosebită constă în cu totul altceva. După cum s-a putut observa, modul în care-și expusese pînă aci opiniile despre ideile dezbătute pe parcursul polemicii îngreuna identificarea unor poziții proprii, clare. De data aceasta, renunțînd la modalitatea umorului și a ironiei,

I. L. Caragiale adoptă un stil direct, sobru, caracteristic dezbaterilor ştiinţifice, pronunţîndu-se din nou asupra tendinţei în artă, a moralei şi, bineînţeles, rămînînd consecvent susţinerilor anterioare despre rolul primordial al talentului : „Gherea ştie bine că, dacă e vorba de literatură şi de artă, pentru mine nu pot încăpea nici sistemă, nici opinie, nici tendinţă, nici morală ; nu poate încăpea decît numai şi numai talent. El ştie bine că pentru mine, cînd e vorba de frumos, nu mai poate fi vorbă şi de bun sau rău, de drept sau nedrept, de onest sau neonest. Frumosul este singurul atribut potrivit al lumii, tot aşa de nemărginit ca şi dînsa ; precum în ea nu încape decît ea însăşi şi nu mai poate încăpea altceva, fiindcă oriunde tot ea este, asemenea şi cînd e vorba de frumos, numai de el poate fi vorba şi de nimic altceva“ [71].

Comentînd referirile lui Caragiale la caracterul unilateral şi exclusivist al sistemelor, Şerban Cioculescu remarca îndreptăţirea dramaturgului de a declara o valoare volumul lui Gherea, fiindcă nu sistemele ca atare conferă valoarea, ci talentul, iar criticului socialist tocmai acesta nu-i lipsea. Cu acelaşi prilej, Şerban Cioculescu califica drept metafizic enunţul lui I. L. Caragiale referitor la frumos, presupunînd existenţa unei tendinţe panestetice, prin transformarea frumosului în singurul atribut „potrivit“, al lumii [72].

Reţinem, în schimb, pentru problema ce ne interesează, considerarea frumosului, de către Caragiale, drept atribut esenţial al operei, mai presus de tendinţă, de moralitatea ei, care, în cele din urmă, nu mai au vreo importanţă, dacă opera este frumoasă, adică valoarea nu se află în nici un fel de raport cu acestea.

Interesul dramaturgului pentru confruntarea dintre partizanii *artei pentru artă* şi cei ai *artei cu tendinţă* s-a menţinut acelaşi, pe tot parcursul desfăşurării ei. Astfel, tîrziu, în 1909, cînd disputa a reînviat prin *Viaţa românească* a lui Garabet Ibrăileanu, el a intervenit în corespondenţa cu secretarul revistei, părăsind tonul ironic sau chiar uşor zeflemitor de altădată şi reluînd ideea primordialităţii frumosului, a talentului într-o formulă căreia îi este caracteristică sobrietatea desăvîrşită, ca şi în mai vechiul *Criticile lui Gherea*. În mod justificat el apreciază elogios revista *Viaţa românească* dar, în acelaşi timp, consideră ca

fiind o datorie a sa să-l avertizeze pe Garabet Ibrăileanu în legătură cu exagerarea importanței ce o acordă cu ocazia dezbaterilor teoretice, polemice, tendinței morale și sociale în artă. „Este o excelentă publicațiune, pe care îmi place s-o aplaud călduros, scrie Caragiale, deși mi se pare că exagerați oleacă importanța tendinței morale și sociale în artă. De atîta amar de ani vă războiți — două secole — artă pentru artă, artă cu tendință — rupeți atîtea lănci, pierdeți atîta vreme, risipiți atîta bravură și n-aveți, nici unii nici alții, un moment să vă gîndiți și la *ceva* care trebuiește egal ambelor școale — la talent. De cîte ori citesc dezbaterile voastre savante, care, mărturisesc, sunt de multe ori prea adînci pentru priceperea mea, mă întorc, obosit și mîhnit, la ce-am gîndit băbește totdeauna : artistul poate avea sau nu tendință, însă artă fără talent, peste putință.

În sprijinul propoziției întîia avem două exemple tipice, Tacit și Shakespeare, pentru cea de-a doua găsim ușor multe, destule dovezi hotărîtoare, între producțiile nenumărate ale ambilor școli protivnice . . .

Dar în aceasta nu trebuie să m-amestec eu prea mult : eu nu sunt critic de artă, sunt un bătrîn meșteșugar, și, ca atare, vă rog să primiți frățeștile mele salutări la toți . . ." [73].

Textul epistolar de mai sus are menirea de a evidenția consecvența lui I. L. Caragiale în legătură cu prioritatea ce-o acorda talentului față de disputa artă pentru artă sau artă cu tendință, caracterul obiectiv, nepărtinitor al atitudinii sale față de participanții la polemică, fie ei junimiști sau socialiști — și, în sfîrșit, dezacordul cu continuarea disputei fără vreun rezultat deosebit, pe un teren steril, cîtă vreme, după opinia sa, se neglijează din ambele părți tocmai ceea ce rămîne esențial : talentul. Tocmai pentru aceste considerente, și fiindcă beneficiază de un stil științific, eliminînd posibilitatea unor interpretări duble sau echivoce, considerăm scrisoarea lui I. L. Caragiale din 1909 către Garabet Ibrăileanu ca reprezentînd ultimul și cel mai clar cuvînt al său în legătură cu polemica dintre junimiști și socialiști.

Am lăsat intenționat mai la urmă textul care a fost citat, de regulă, ca ilustrativ pentru pretinsa intenție a lui I. L. Caragiale de a evita să-și exprime clar și categoric opțiunea sa pentru *arta pentru artă* sau *arta cu tendință*,

ori măcar atitudinea față de această epocală dispută. Este un mic fragment, dar cel mai cunoscut, apărut ca un post-scriptum la primul capitol din articolul serial *Politică și literatură* (scrisori adresate lui Alexandru Vlahuță), apărut în *Universul* din 16 martie 1909 : „P. S. Nu crede cumva, după cele de mai sus, că aș fi partizanul artei cu tendință. Nu ! să ferească Dumnezeu ! am rămas, cum mă știți, *partizanul neînduplecat al tendinței cu artă* . . .“ [75].

I. L. Caragiale a simțit nevoia să adauge explicația de mai sus la textul de bază, deoarece în cuprinsul primei părți a articolului său pledase, invocînd exemplele lui Dante și Delavrancea, împotriva susținerilor lui Vlahuță, pentru necesitatea ca artistul, scriitorul să se angajeze în luptele politice ale vremii sale, cu urmări favorabile chiar pentru creația sa, deoarece înfrîngerile și dezamăgirile îi vor sluji să aibă o anume viziune asupra epocii respective, transpusă în opere de mare valoare. Modalitatea umoristică și oarecum echivocă a textului din post-scriptum era adecvată momentului, căci Vlahuță se găsea la peste un deceniu de la declanșarea polemicii dintre revista sa *Vieața* și publicațiile socialiste, cînd el făcuse greșeala de a deveni apărătorul principiului *artă pentru artă* ce nu mai avea decît foarte puține elemente comune cu ideea maioresciană a autonomiei artei. Chiar și în expresia actuală cu nuanță umoristică și oarecum echivocă, I. L. Caragiale nu se dezicea de susținerile mai vechi. Tendința cu artă, care era preferința lui, nu însemna excluderea celeilalte teze dar înțeleasă maiorescian, ca autonomie a artei, ci situarea frumosului mai presus de orice alt principiu. A vorbit însă numai despre tendința cu artă, fiindcă, repetăm, discuția era purtată cu Vlahuță, care ar fi putut să-l bănuiască de preferință pentru teza socialiștilor, cîtă vreme militase pentru relația necesară dintre politică și literatură pe care junimiștii o excludeau, considerînd-o dăunătoare artei.

Dar cu aceasta am ajuns deja la un alt capitol privind ecourile polemicii Maiorescu-Gherea în publicistica și corespondența lui I. L. Caragiale. Ne referim anume la receptarea de către dramaturg a unor teze pe care le interpretează într-un mod cu totul original, cu adausuri ce izvorăsc dintr-o gîndire proprie și dintr-o bogată experiență de viață. În 1894, revenind asupra unor mai vechi enunțuri privind relația dintre artist și societate, C. Dobrogeanu-

Gherea publica în *Literatură și știință* articolul *Artiștii-cetățeni*, demonstrînd cu numeroase exemple din literatura universală că marii scriitori au fost totodată și militanți activi ai luptei sociale și naționale, fie prin opera lor, fie prin angajarea directă în luptă, în calitate de cetățeni.

Ideea a fost receptată într-un mod original de către I. L. Caragiale ; ea a constituit obiectivul unei pledoarii largi și convingătoare în articolul *Politică și literatură*, din 1909. Era o replică dată amicului său, Alexandru Vlahuță, care, citînd exemplul lui Goethe, încercase să-l convingă că e bine ca scriitorul să rămînă în afara confruntărilor politice, a vieții politice, plină de lupte cu succese și mai ales insuccese pentru el. Ideea se înrudește mult cu cea a lui Titu Maiorescu. Folosind interogația retorică, I. L. Caragiale se exprimă în deplină asemănare cu ceea ce scrisese Gherea cu cincisprezece ani în urmă, cînd trebuia să-i dea replica junimistului Alexandru Philippide, cel ce era împotriva prezenței idealurilor sociale în artă. „Pentru ce adică, se întreabă Caragiale, să se depărteze un artist, un poet pînă într-atîta de patimile care mișcă lumea și vremea lui ? . . . Pentru ce să stea departe numai ca simplu spectator olimpian la frămîntarea societății lui ? . . . Pentru ce, ca un zeu care privește cu despreț la muritori, să nu se coboare a lua parte la necazurile lor de toate zilele ? . . . Doar, poate, numai spre a păstra potrivita distanță care-i trebuie pentru a se bucura de totalitatea spectacolului, pentru a putea prinde absolut obiectiv înțelesul etern al vecinicei mișcări — ca un aparat de fotografie instantanee, ce trebuie potrivit la focarul exact al lentilei ! . . ." Amestecul poeților în luptele politice n-a contribuit întotdeauna, cum susținea Vlahuță, la limitarea orizontului creației lor sau chiar a volumului, a cantității acesteia ; dimpotrivă, susține I. L. Caragiale, „. . . putem găsi exemple din care se arată clar că zbuciumul luptelor politice a ajutat mult pe unii poeți ca poeți" — iar acum dramaturgul, susținînd această idee, se situează pe poziții gheriste, chiar și prin exemplele recoltate din literatura universală. De aci înainte își face loc ideea maioresciană a separării politicii de sfera artelor, ca element al rațiunii, precum și cea privitoare la deosebirea dintre structura poetului și cea a omului de știință. Mai departe însă, Caragiale dezvoltă ideea într-o manieră și o structură proprie, susți-

nînd, în vecinătatea concepţiei maioresciene, că poeţii n-au putut birui în politică, unde ei veneau cu „pornirea temperamentului lor dîrz, oarba sinceritate a patimii" cîtă vreme ar fi trebuit să aibă „judecata limpede şi socoteala rece", adică să acţioneze ca nişte agenţi ai raţiunii, iar nu ai sentimentului. Spre deosebire însă de Maiorescu şi în acord cu ideile gheriste, I. L. Caragiale consideră că, deşi poeţii nu pot avea succese în politică, experienţa dobîndită de ei în acest domeniu printr-o participare directă, activă urmată de înfrîngeri şi dezamăgiri poate constitui un prilej de manifestare artistică în opere nemuritoare. „Dezgustul, scrîşneala acestor biruinţi — scrie Caragiale — au fost izvorul atîtor minunate opere. Indignarea, a zis unul, face versul, şi . . . proza adaug eu.

Din dezgustul şi scrîşneala acelea pentru ticăloşiile vremii lui, în care s-a fost tăvălit, a ieşit evocarea strălucită a trecutului spre luminarea viitorului" [75].

Exemplul lui Dante (care figurează şi în *Artiştii-cetăţeni* al lui Gherea) îi slujeşte lui Caragiale să-şi susţină teza că activitatea politică, angajarea scriitorului în luptele contemporanilor săi nu numai că nu-i restrînge creaţia, dar constituie chiar o condiţie pentru îmbogăţirea şi sporirea valorii ei. Dacă Dante „a pătimit atîtea tăvălindu-se în mocirla vremii şi lumii lui, continuă I. L. Caragiale, l-a-mpiedecat asta să lase ce-a lăsat în urmă-i ? Ba dimpotrivă. Fără atîtea necazuri, tăvăleală şi-ndîrjeală, nu lăsa ce-a lăsat spre gloria patriei lui şi spre onoarea omenirii" [76]. Un exemplu tot atît de edificator este acela al prietenului său, Barbu Delavrancea, a cărui ultimă mare creaţie, drama istorică *Apus de soare*, n-ar fi apărut fără acea amară experienţă politică a autorului. „Afară de amărăciunile pe care i le-a adus lui personal amestecul şi tăvălirea în luptele politice, se întreabă din nou I. L. Caragiale, ce pagubă a avut el, ca poet, din frămîntarea lui de partizan ? Eu cred nici una ; ba, zău, închin mult a crede că dacă nu gusta pînă la drojdii acele amărăciuni, n-ar fi avut — în (cum zici tu foarte nemerit) vremea asta aşa de turbure, aşa de acră şi fără nici o credinţă — viziunea aceea care se numeşte *Apus de soare*, şi care e tot un fel de proorocire, ca şi a anarhistului florentin . . ." [77].

Pledoaria dramaturgului pentru angajarea politică a scriitorului este suţinută în continuare cu argumente ce

izvorăsc și din experiența proprie, din condiția sa ca scriitor în societatea timpului, avînd parte, ca și ceilalți confrați care n-au beneficiat de poziții deosebite în societate, de o viață plină de desconsiderare și umilință. Angajîndu-se în politică, în activitatea socială, scriitorul ar dobîndi, după opinia sa, o altă condiție față de contemporanii săi, ce i-ar permite să trăiască demn și să creeze. Această opinie se bazează însă și pe ideea mai generală enunțată la începutul articolului, potrivit căreia menirea scriitorului este de a crea o operă care să slujească societatea timpului său, schimbîndu-i înfățișarea, prin inspirarea unor credințe, a unor idealuri mărețe. „În vremea asta așa de tulbure, de acră și de lipsită de orice credință, susține el, rostul literaților ar fi, cred eu, s-o limpezească, s-o îndulcească și să-i inspire un pic de credință“ [78]. Referindu-se la lipsa „de orice credință“ a societății de atunci, I. L. Caragiale înțelegea cu siguranță lipsa de idealuri nobile, înalte, iar cînd considera că scriitorii au menirea de a-i inspira acestei societăți „un pic de credință“, nu făcea altceva decît să transpună într-o formulă proprie ideea gheristă a necesității prezenței idealurilor sociale înalte într-o operă, firește fără a situa, ca socialiștii, valoarea în raport de dependență față de ideal. Oricum, dramaturgul se disocia din nou de acei junimiști care nu considerau necesară prezența idealurilor sociale în artă (Philippide, Negulescu, Dragomirescu), iar atitudinea sa se clarificase pe deplin cu ocazia polemicii dintre junimiști și socialiști, apărînd, în 1909, ca un ecou dar și ca un rezultat al acesteia.

De alt fel, relația artist-societate constituia o componentă fundamentală a gîndirii estetice a lui I. L. Caragiale, după cum o pot dovedi și alte texte din publicistica sa literară, dar și din corespondență. Ea trebuie considerată și ca un rezultat al clarificărilor ce s-au produs în urma dezbaterilor ample prilejuite de polemică, cu atît mai mult cu cît și junimiștii se referiseră pe larg la raporturile existente între artă și societate, iar Maiorescu scrisese în 1885 despre comediile sale, recunoscîndu-le meritul de a scoate și înfățișa tipuri și situații „din chiar miezul unei părți a vieței noastre sociale . . .“ [79].

Într-o scrisoare către N. Dumitrescu-Cîmpina, din martie 1909, I. L. Caragiale îi făcea mărturisirea că întotdeauna a scris inspirîndu-se din realitățile noastre, „din

vieaţa noastră“, iar scrisul său era destinat tot acestei vieţi : „Stimate domnule, am primit carta dv. din 8/21 martie (duminecă), în care-mi spuneţi să vă dau «de se poate, nuvele din viaţa noastră». Eu nu scriu decît *din viaţa noastră* şi *pentru viaţa noastră*, căci alta nu cunosc şi nici mă interesează“ [80]. Din cuprinsul scrisorii reiese că întreaga intervenţie a lui I. L. Caragiale nu era altceva decît un protest faţă de înţelegerea schematică, simplistă a relaţiei artă-realitate. În viziunea sa, acest raport apărea mult mai complex, încît pentru el şi nuvelele fantastice pe care le scria atunci nu erau decît o reflectare de un gen deosebit a realităţii, iar destinaţia lor nu putea fi alta decît a restului operei, adresîndu-se, adică, tot contemporanilor. În acelaşi an, 1909, într-o scrisoare către Mihail Dragomirescu, raportul operă-realitate sau operă-viaţă, cum îi plăcea lui Caragiale să spună, intra din nou în sfera preocupărilor sale, în legătură cu drama lui Delavrancea, *Apus de soare*. Înţelegerea relaţiei respective diferea de cea a lui Mihail Dragomirescu, dramaturgul considerînd că valoarea e determinată de prezenţa vieţii, încît o operă redusă ca dimensiuni poate fi superioară alteia mai întinse, dacă a reuşit să concentreze în ea cît mai multă viaţă, cît mai multe şi esenţiale aspecte din realitate. „Cît eşti tu de profesor de estetică, să ştii una de la mine, îl avertiza cu toată seriozitatea Caragiale pe amicul său, ... că vorba nu e să umpli lumea largă cu o operă, ci o operă strîmtă s-o umpli cu lumea ; fiindcă o operă trebuie să trăiască în lung, nu în larg, ca o rază, care pătrunde drept înainte, nu ca un balon de la luminaţie, care se umflă în lături“ [81].

Există în publicistica şi corespondenţa lui I. L. Caragiale unele probleme estetice şi literare care au constituit într-o măsură mai mică sau mai mare obiectul controververselor dintre junimişti şi socialişti. Ele apar la Caragiale nu ca urmare a dezbaterilor polemice, ci ca nişte răspunsuri pe care realităţile literare ale timpului le cereau, unele fiind legate direct de activitatea sa literară. În anumite cazuri, dramaturgul a preferat formula junimistă a soluţiilor, ca atunci cînd a trebuit să se pronunţe în legătură cu relaţia dintre biografia artistului şi opera sa, tocmai fiindcă discipolii lui Gherea exagerează, stabilind raporturi stricte de dependenţă între personalitatea creatorului şi opera sa. Prilejul de a-şi formula, fie şi sumar, o opinie despre rela-

ția amintită i l-au oferit unii critici tineri ce-și propuseseră să realizeze monografii consacrate dramaturgului. Lui i s-au părut inutile solicitările unor amănunte biografice referitoare la familia și originea sa, care n-ar fi slujit întru nimic la explicarea operei literare. Pe deplin justificat, Caragiale îi scria în 1906 lui Horia Petra Petrescu, care-i solicitase astfel de date : „Cît despre aceasta, referitor la familia mea, mărturisesc că nu o-nțeleg. Ce-are a face familia mea, care nu e nobiliară, cu operele mele ? Și eu socotesc că d-ta despre aceste opere vrei să faci un studiu critic de literatură și artă — iar nu despre umila mea familie vreunul eraldic“ [82].

Prin astfel de răspunsuri, I. L. Caragiale nu intenționa să nege total existența unor anumite legături între biografia creatorului și opera sa, cît mai degrabă respingea, ca și în alte ocazii, exagerările, situînd în prim-plan ideea valorii în sine a operei și detașînd-o de elementele biografice care n-o pot explica în nici un fel. Dintr-o altă scrisoare, datată din 20 aprilie 1909, reiese mai degrabă o apropiere între concepția sa și cea a lui Mihail Dragomirescu, care socotea fără vreo legătură directă cu opera elementele ce țin de personalitatea omenească a creatorului, dar recunoștea implicarea în operă a celor aparținătoare personalității artistice a aceluiași. Elementele biografice considerate de I. L. Caragiale ca lipsite de vreo legătură cu opera, în scrisoarea sa către Herbert Kanner țin, într-adevăr, de personalitatea omenească a artistului : „... acu mi-ar fi peste putință a sta s-aștern notițele autobiografice ce-mi ceri. Dar eu gîndesc că nici nu-ți trebuiesc pentru dizertațiunea d-tale : întrucît opera care te interesează stă înaintea d-tale întreagă — spre a fi înțeleasă, gustată și criticată, ce nevoie mai are de alte date biografice despre autorul ei, decît că e născut *atunci* și acolo, și că trăiește încă, pînă cînd o muri, în cutare loc ? Ba, eu cred că și asta e de prisos. Cînd ai d-ta o pereche de ghete, și ieftine și potrivite, poartă-le sănătos, și nu-ți mai pese de locul nașterii autorului lor și de-mprejurările vieții lui, care n-au deloc a face cu ghetele d-tale“ [83]. Dacă ținem seama de genul întrebărilor puse de preopinent, pentru a obține un anumit gen de date biografice, dar și de cele la care el însuși se referă, atunci vom observa că în realitate „împrejurările vieții“ autorului, care „n-au deloc a face“ cu opera

lui, sînt tocmai cele ce țin de personalitatea omenească a acestuia.

Unele componente ale personalității artistice au fost enunțate de I. L. Caragiale încă din 1896, în articolul *Cîteva păreri*, iar în 1909 le-a reluat în recenzia dramei *Apus de soare* într-o formulare identică. Dintre acestea amintim capacitatea de a-și aprecia singur opera, de unde ar proveni apoi încrederea în talentul său și indiferența față de opiniile altora, fie ele favorabile sau nu. „Omului înzestrat cu adevărat talent, scria el în *Cîteva păreri*, îi este absolut indiferentă judecata altuia despre operele sale ; el are atîta încredere în puterea lui de expresie, încît și cînd se aude criticat, în fața și a aplauzelor, și a bîrfelilor, și a indiferenții, el își rîde în barbă, sigur fiind că foarte rar îl poate pricepe cineva mai bine și-l poate apreția mai exact decît se pricepe și se apreciază el însuși. Din această siguranță rezultă nealterarea personalității adevăratului artist, cu toate stăruitoarele păreri multiple și varii ale criticii și ale amatorilor ; din această neclintită încredere în sine rezultă neîncovoiarea lui la vreuna din mode, particularitatea susținută a stilului, disprețul pentru gustul contimporanilor și, prin urmare, pentru o *manieră* simpatică acestora, manieră care i-ar garanta un succes facil — și disprețul pentru orice imitație a vreunui model anterior sau contimporan. În fine, pentru adevăratul artist opinia publică nu există mai mult și nu-i poate inspira mai multă considerație decît animalele fabuloase“ [84].

Susținută astfel, discuția despre talent îl situează pe I. L. Caragiale pe pozițiile junimiștilor din a doua generație, a elevilor lui Titu Maiorescu, care, cu ocazia polemicii lor cu socialiștii, îndeosebi cu Gherea, pledaseră pentru ideea lipsei oricărei legături de determinare între artist și public, pretinzînd că producția literară numai cantitativ poate fi stimulată sau descurajată de gustul publicului. I. L. Caragiale discută însă relația artist-public din perspectiva unei încrederi desăvîrșite în stabilitatea elementelor ce compun personalitatea artistică, în cele din urmă în talentul artistului, pe care fluctuațiile gustului vremii nu-l pot influența în mod esențial. Și de data aceasta ideile sale gravitează spre gîndirea estetică a lui Mihail Dragomirescu ale cărei elemente fundamentale au fost formulate încă de la sfîrșitul secolului trecut în articolele

sale de polemică cu socialiştii sau cu adepţii ideilor acestora. Dar această opinie a lui I. L. Caragiale privitoare la relaţia dintre artist şi public, la a cărei conturare au contribuit şi dezbaterile polemice amintite, diferă oarecum în corespondenţă faţă de enunţul ei din publicistică. Iată cum gîndea despre o latură a aceleiaşi probleme, tot în 1909, într-o scrisoare către Paul Zarifopol, care mai înainte îi lăudase una dintre scrierile sale: „Stimate domnule doctor, nu prea crede dumneata pe meşteşugar [=scriitor, artist] că-i este indiferentă judecata orişicui; afirmaţia asta este un fel de mîngîiere ce-şi face el apriori pentru eventuala indiferenţă din partea lumii. Dimpotrivă, să crezi că-i pasă foarte mult de judecata aceea, mai ales cînd îşi cunoaşte bine muşteriul; şi dovadă este că, poate, de demult, de la «Junimea» încoace (Dumnezeu să-l odihnească pe bunul meu muşteriu de odinioară, conul Vasilică Pogor!), n-am simţit atîta bucurie, ca meşteşugar, cîtă mi-a făcut carta d-tale despre *Partea poetului*“ [85].

Satisfacţia provocată de buna părere a criticii ar fi, în cazul acesta, un element ce ţine de personalitatea omenească a artistului, căci în textul citat anterior I. L. Caragiale se referea la imposibilitatea publicului şi a criticii de a-l determina pe artist să procedeze la eventuale schimbări în modalităţile scrisului său, care ţin de talentul ce el şi-l cunoaşte mai bine decît oricine.

Din publicistica şi corespondenţa lui I. L. Caragiale pot fi decupate şi alte texte ce dovedesc o bună cunoaştere din partea dramaturgului a problematicii ce a constituit obiectul polemicii Maiorescu-Gherea, dar mai ales a continuatorilor acestora. Toate, laolaltă sau separat, ne creează convingerea că intervenţia dramaturgului în dezbateri sau reluarea, tîrzie, a unor teze controversate au fost determinate de exagerările ce au apărut cu prilejul acestor confruntări, atît din partea junimiştilor, cît şi a socialiştilor. Absolutizarea unor teze, a unor principii, ca necesitatea idealurilor sociale în artă, tendinţa socială, autonomia artei, personalitatea şi impersonalitatea artistului, i s-a părut dramaturgului ca fiind inoportună şi ca un semn al neglijării condiţiei esenţiale pentru viabilitatea operei — talentul creatorului.

Utilizînd adesea stilul polemic, după modelul tuturor participanţilor la confruntări, I. L. Caragiale a putut lăsa

uneori impresia că n-ar împărtăşi nici o opinie, cîtă vreme el însuşi nu poate avea una proprie, dar lucrurile au stat cu totul altfel, opinia reală a autorului putînd fi citită printre rînduri, dedusă din context, şi, mai ales, reconsiderată în urma lecturii mai multor texte ce se refereau la aceeaşi idee.

Însemnătatea tuturor intervenţiilor sale stă în sublinierea rolului talentului şi al frumosului într-o operă de artă, dar şi în pledoaria pentru înlăturarea oricărei încercări de absolutizare, de închistare într-un sistem, şi astfel, prin exemplul propriu, a stimulat dezbaterile teoretice ulterioare în legătură cu aceleaşi probleme într-o manieră mult mai atractivă, lipsită de rigiditate.

Fireşte că ecourile polemicii Maiorescu-Gherea au străbătut şi în publicistica sau în corespondenţa altor scriitori ai vremii, în unele cazuri pînă mai tîrziu, de vreme ce atît Maiorescu cît şi Gherea şi-au creat discipoli care au condus publicaţii de prestigiu, cum a fost de pildă, *Viaţa românească*. Cîştigurile reale ale polemicii nu se limitează numai la clarificarea unor probleme teoretice fundamentale pentru gîndirea estetică şi literară românească de la sfîrşitul secolului trecut şi din secolul nostru. Dimpotrivă, ele s-au răsfrînt şi asupra creaţiei literare propriu-zise, determinînd, pe de o parte, o mai sporită atenţie pentru elementul social în literatură, iar pe de altă parte, o mărire a exigenţelor faţă de valoarea estetică a literaturii. O evaluare în ansamblu a consecinţelor favorabile ale polemicii implică investigaţii largi în literatura, estetica şi critica literară din prima jumătate a acestui secol, ceea ce depăşeşte cu mult sarcinile ce ni le-am propus. Opiniile atît de diferite şi controversate cu privire la proporţiile şi însemnătatea polemicii nu pot, totuşi, justifica tendinţa manifestată în numeroase studii de a reduce însemnătatea ei doar la epoca respectivă, considerînd-o ca o confruntare istorică ale cărei consecinţe s-au oprit undeva, pe la sfîrşitul secolului trecut şi începutul celui de al XX-lea. După cum am anticipat deja, cîteva dintre tezele dezbătute au continuat să-şi păstreze actualitatea în mişcarea literară românească, devenind probleme majore pentru estetica şi critica noastră literară. Abordarea lor dintr-o nouă perspectivă a dus

la o mai bună clarificare şi la delimitarea exagerărilor, în scopul eliminării lor. În acest context se situează, de pildă, teza maioresciană a specificului valorii estetice, a autonomiei acesteia, înţeleasă corect, iar nu ca „artă pentru artă“ şi raportată la tezele gheriste despre tendenţiozitatea artei şi însemnătatea idealurilor sociale înalte, considerate astăzi în alte raporturi decît cele de incompatibilitate, cum s-a susţinut cu ocazia polemicii. Critica literară actuală militează pentru o literatură angajată, care să exprime aspiraţiile înalte ale poporului nostru în noua lui fază de dezvoltare istorică, şi cu aceeaşi insistenţă promovează principiul valorii estetice în artă, simultan cu împingerea nonvalorilor la periferia ei. De asemenea, moralitatea artei s-a transpus ca problemă în frecventa şi fructuoasa pledoarie pentru caracterul educativ al artei în general şi al literaturii în special, incluzînd atît ideea lui Gherea despre importanţa tipologiei şi a tematicii cu un caracter moral, cît şi pe cea a lui Maiorescu despre putinţa artei de a influenţa prin însăşi natura ei, prin specificul emoţiei estetice.

Din altă perspectivă şi cu implicaţii mai numeroase a fost reluată, de la Călinescu încoace, discuţia despre statutul criticii literare, şi nu de puţine ori a fost susţinută ideea lui Gherea despre critica literară considerată ca ştiinţă şi artă totodată. Într-o situaţie asemănătoare se află şi dezbaterea consacrată de junimişti şi socialişti relaţiei dintre artist şi operă, devenită acum relaţie între biografie şi creaţie, iar teza lui Dragomirescu despre personalitatea artistică şi cea omenească a creatorului a devenit actuală în estetica europeană, făcîndu-se adesea trimiteri la bibliografia românească.

Istoriografia şi critica noastră literară au detaşat erorile şi confuziile, selectînd şi preluînd acele teze dezbătute cu ocazia polemicii, care s-au dovedit a fi mereu actuale şi au stimulat atît gîndirea teoretică, cît şi creaţia artistică propriu-zisă.

BIBLIOGRAFIE ȘI NOTE

Incursiune în istoricul polemicii

1) G. C. Nicolaescu, *Curentul literar de la Contemporanul*, Editura tineretului, 1966, pp. 166—167. 2) Damian Hurezeanu, *Constantin Dobrogeanu-Gherea*. Studiu social-istoric, Editura politică, București, 1973, p. 457. 3) Z. Ornea, *Un novator în critică și ideologia literară românească*, în *Confluențe*, Editura Eminescu, 1976, p. 153. 4) I. Vitner extinde sfera polemicii Maiorescu-Gherea, incluzînd articole care n-au avut un asemenea caracter. Astfel, deși studiul lui Gherea despre Eminescu este anterior celui al lui Maiorescu, se propune o lectură paralelă a lor, „ignorînd data apariției", iar astfel ele „capătă un caracter polemic rezolut și implicit, putînd fi introduse fără nici o eroare în cadrul polemicii Gherea-Maiorescu" (Ion Vitner, *Literatura în publicațiile socialiste și muncitorești* 1880—1900, E.P.L., București, 1966, p. 121). 5) *Convorbiri literare*, XV, 1881, nr. 6. pp. 236—238. 6) Ion Vitner, lucr. cit., p. 106. 7) „*Convorbirile literare*, foaie, cum oricine știe, foarte aspră în materie de critică, vorbind despre *Contemporanul* în no. de la 1 septembrie 1881, arată valoarea și însemnătatea acestei reviste". (Redacțiunea, *Către cetitorii noștri*, în *Contemporanul*, I, nr. 7, pp. 225—227). 8) I. Nădejde, *Tainele nepătrunse ale minței*. 9) Audax, *Noua revistă*, în *Contemporanul*, III, 1884, nr. 12, pp. 471—473. 10) Cf. Ion Vitner, lucr. cit., p. 141. 11) Emil, *Alecsandri și Al. A. Macedonski*, în *Contemporanul* III, 1882—1883, pp. 424—429. Textul acesta, ca și cele referitoare la relațiile dintre *Contemporanul* și *Convorbiri literare*, a fost reprodus și prezentat de Ion Vitner în lucr. cit., capitolele *Atitudinea Contemporanului față de publicațiile timpului* și *Receptarea valorilor literaturii române*. 12) Petru P. Negulescu, *Impersonalitatea și morala în artă*, în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 2, pp. 132—133. 13) Gherea, *Către dl. Maiorescu*, în *Contemporanul*, anul V, nr. 1, 1886, pp. 43—75. În *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă*, Editura Minerva, 1975, pp. 210—211, Tiberiu Avramescu face pentru prima dată o comparație utilă cu forma din *Studii critice* vol. II, fiindu-i sugerată nu de vechea remarcă a lui P. P. Negulescu, ci de o indicație din 1930 pe care o datorăm lui I. Negreanu. 14) I. Negreanu, *Amintiri*, în *Adevărul literar și artistic*, București, an IX, seria II, nr. 494, 25 mai 1930, p. 4. Apud *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă*, p. 211. 15) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în *Studii critice*, ediție îngrijită de George Ivașcu, E.P.L., 1967, pp. 14—15. 16) Titu Maiorescu, *Contraziceri ?* în *Critice*, Socec, București, 1928, vol. III,

p. 104. 17) Cf. Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, 1975, p. 620. 18) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra esteticei metafizice și științifice*, în *Studii critice*, ediție îngrijită de George Ivașcu, E.P.L., București, 1967, pp. 460—461. 19) Const. Georgiade, *Adnotațiile lui T. Maiorescu pe marginea unui studiu de critică literară al lui Dobrogeanu-Gherea*, în *Convorbiri literare*, anul al 57-lea, iulie-august 1925, p. 858. 20) Idem, p. 851. 21) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei metafizice și celei științifice*, în vol. cit., p. 350. 22) Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, 1975, p. 631. 23) G. C. Nicolescu, *Curentul literar de la Contemporanul*, Editura tineretului, 1966, pp. 190—195. 24) Z. Ornea, *Trei esteticieni*, Mihail Dragomirescu, H. Sanilievici, P. P. Negulescu, E.P.L., 1968, p. 179. 25) P. P. Negulescu, *Ceva despre Junimea*, în *Convorbiri literare*, număr jubiliar 1867—1937, LXX, 1—5, ianuarie-mai 1937, p. 55. 26) Idem, pp. 55—56. 27) P. Negulescu, Scrisoare către Titu Maiorescu, Paris, 10/22 mai 1893, în, *Titu Maiorescu și prima generație de maiorescieni. Corespondență*. Antologie, note și prefață de Z. Ornea. Text stabilit de Filofteia Mihai și Rodica Bichiș, Editura Minerva, București, 1978, p. 276. 28) Petru P. Negulescu, *Impersonalitatea și morala în artă*, în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 2, p. 135. 29) P. Negulescu, Scrisoare către Titu Maiorescu, 10/22 martie 1894, în vol. cit., p. 294. 30) Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, p. 184. 31) P. Negulescu, Scrisoare către Titu Maiorescu, (Berlin, 5—7 aprilie 1894, în vol. cit., p. 297. 32) P. Negulescu, Scrisoare către Titu Maiorescu, Berlin, 23 februarie/7 martie 1894, în vol. cit., pp. 292—293. 33) P. Negulescu, Scrisoare către Titu Maiorescu, Berlin, 10/22 aprilie 1894, în vol. cit., pp. 300—301. 34) P. Negulescu, Scrisoare către Titu Maiorescu, 5/17 mai 1894, Berlin, în vol. cit., pp. 301—302. 35) Cf. Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, p. 49. 36) Mihail Dragomirescu, Scrisoare către Titu Maiorescu, Paris, 18/30 mai 1893, în vol. cit., p. 97. 37) Mihail Dragomirescu, *Criticile domnului Titu Maiorescu* (studiu de critică generală), *Introducere (contra curentelor critice de astăzi)*, în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 1, 3. 38) Cf. Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E. P. L., 1968, p. 51. 39) Mihail Dragomirescu, Scrisoare către Titu Maiorescu, 17 februarie 1894, în vol. cit., pp. 110—111. 40) D. Murărașu, *Maiorescu și Schopenhauer*, în *Convorbiri literare*, anul LXXII, nr. 1, ianuarie 1939, p. 57, 41) Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, București, 1975, p. 649. 42) „Și cel puțin dacă numai naivii sau oamenii de rea credință ar fi împrăștiatorii legendelor ! Cel puțin dacă criticii voluntari de la revista *Convorbiri literare* din epoca ei de decadență; cum sînt d-nii Negulescu, Dragomirescu, Evolceanu, Saint Pierre, Mehedinți, Antemireanu și alți analfabeți ar fi creatorii legendelor ! Din nenorocire însă, odată legenda fiind creată, sînt și oameni de talent care contribuie la lățirea ei." (C. Dobrogeanu-Gherea, *Legende*, în *Lumea nouă*, București, 4 noiembrie 1897. Reprodus în Constantin Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, Editura politică, București, 1977, vol. 5, p. 305. 43) N. Petrașcu, *Titu Maiorescu*, în *Icoane de lumină*, Editura Minerva, 1972, p. 140. 44) P. P. Negulescu, Scrisoare către Simion Mehedinți, Ploiești, 10/22 iunie 1895, în, I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, Institutul de arte grafice „Bucovina". București, 1940, vol. IX, pp. 293—294.

Socialismul teoretic și mișcarea socialistă din România...

1) Z. Ornea, *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, 1975, pp. 606—607. 2) Titu Liviu Maiorescu, *Socialismul și comunismul în Franța*, Discurs public ţinut duminică 20 septembrie (2 oct. 1859). Manuscris, Biblioteca Centrală de Stat. Apud Simion Ghiță, *Titu Maiorescu filozof și teoretician al culturii*, Editura științifică, 1974, pp. 132—133. 3) Idem, p. 134. 4) Ibidem, p. 135. 5) Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. I, p. 208. Textul a fost citat în sprijinul ideii amintite, a cunoașterii denaturate prin intermediul prelucrătorilor, de Z. Ornea în *Junimea și junimismul*, Editura Eminescu, 1975, p. 607. 6) G. C. Nicolescu, *Curentul literar de la Contemporanul*, Editura tineretului, 1966. p. 124. 7) „Articol al exaltatei Sofia Nădejde asupra calculului meu despre creier la femei (în conferența despre darvinism)". Titu Maiorescu, *Însemnări zilnice*, vol. II, p. 75. 8) *Patru conferințe*, rezumate de Mihai C. Brăneanu-Hermes, București, Mihalescu, 1883, pp. 72—79. 9) Cf. *Însemnări zilnice*, II, nota editorului, p. 75. 10) Petru Th. Missir, *O confrontare. Socialiștii noștri și Karl Marx*, în *Convorbiri literare*, 1883, nr. 9, pp. 337—338. 11) Idem, pp. 338—339. 12) Ibidem, p. 351. 13) Ibidem. 14) C. Dobrogeanu-Gherea, *Karl Marx și economiștii noștri*, în *Opere complete*, Editura politică, 1976, vol. I, p. 41. 15) Idem, p. 42. 16) Ibidem, p. 45. 17) O dare de seamă amănunțită cuprinzînd rezumatul conferinței lui Titu Maiorescu s-a tipărit în *Democrația socială*, Ploiești, anul I, nr. 23. Răspunsul lui Gherea a apărut în același număr, precum și în următoarele (23, 24, 25, 26, 27, 28 din 7, 14, 21 iunie 1892 și 5, 12 iulie 1892. Cu titlul *D-l Maiorescu* s-a retipărit în C. Dobrogeanu-Gherea, *Opere complete*, Editura politică, 1977, vol. 3, pp. 62—89 ; toate trimiterile noastre se fac la acest volum. 18) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 80. 19) Apud C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., pp. 85—86. 20) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., pp. 86—87. 21) Idem, p. 88. 22) Articolul lui C. Dobrogeanu-Gherea din *Democrația socială* s-a reprodus și în *Munca* din 1892. De asemenea, confruntarea lui cu Maiorescu a constituit subiectul unei broșuri de 24 de pagini apărută la Ploiești, sub semnătura S.J.M. și intitulată, *C. D. Gherea sau socialiștii și progresul*. 23) Cf. C. Dobrogeanu-Gherea, *Robia și socialismul*, în *Opere complete*, Editura politică, 1976, vol. I, p. 227. Traducerea lui Titu Maiorescu din Herbert Spencer îl angajează însă direct în polemică pe Raicu Ionescu-Rion care, sub semnătura „Bulgarul" publică în *Munca*, anul IV, nr. 39—40, 41, aritcolul *În contra socialismului de H. Spencer*. 24) „Pe Gherea îl vom lăsa în pace și ne vom ocupa cu izvoarele streine, nu cu popularizatorii naționali ; de aceea, dragă Alberich, fiindcă materialismul economic e o chestie de cea mai acută actualitate, n-ai face rău să-ți revezi articolul, fiindcă ești cel mai competent în această materie. În sensul acesta, lasă-l pe Gherea pe al doilea plan și ocupă-te de Engels, Marx și Loria a cărui carte e tradusă în franțuzește, și afară de astea, știi și italienește. Mie mi se pare că așa e corect în materie de politică științifică : ocupă-te cu izvorul de prima mînă, nu neglija și legătura cu popularizatorul, care face tocmai interesul". (D. Evolceanu, Scrisoare către Simion Me-

hedinţi, Bucureşti, 17.XII.1894, în I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, Institutul de arte grafice „Bucovina". Bucureşti 1940, vol. IX, p. 104). 25) Titu Maiorescu, *Scrisoare către Simion Mehedinţi*, Bucureşti, 27 februarie/11 martie 1895, în vol. cit., p. 252. 26) P. P. Negulescu, *Scrisoare către Simion Mehedinţi*, Ploieşti, 10/22 iunie 1895, în vol. cit., p. 293. 27) Simion Mehedinţi, *Concepţia materialistă a istoriei după dl. C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Convorbiri literare*, 1895, nr. 6, p. 545. 28) Z. Ornea, *Junimea şi junimismul*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1975, pp. 647—648. 29) Titu Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, Bucureşti, 1897, vol. II (1876—1881), p. 500. 30) Idem, p. 501. 31) P. P. Carp, *Discursuri*, I, p. 239. 32) Titu Maiorescu, Discurs rostit la 14 ianuarie 1889, în *Discursuri parlamentare*, 1904, vol. IV, p. 172, 174—175, 183—184. 33) Titu Maiorescu, *Scrisoare către I. M. Melik*, Bucureşti, 15/27 dec. 1888, în volumul *Junimea şi junimiştii.* Scrisori şi documente inedite, ediţie îngrijită, introducere şi note de Ion Arhip şi Dumitru Văcariu, Editura Junimea, 1973, pp. 30—34. 34) Duiliu Zamfirescu, *Scrisoare către Titu Maiorescu*, în volumul *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori*, p. 211. 35) Titu Maiorescu, *Istoria contimporană a României* (1866—1900), Socec, Bucureşti, 1925, p. 391.

Conceptul de critică şi metodologia criticii

1) Vladimir Streinu, *Titu Maiorescu*, în, *Clasicii noştri*, 1969, p. 77. 2) Idem, p. 63. 3) Ibidem, p. 65. 4) Tudor Vianu, *Titu Maiorescu — estetician şi critic literar*, în *Scriitori români*, ediţie îngrijită de Corneliu Botez, antologie prefaţată şi tabel cronologic de Pompiliu Marcea, Editura Minerva, B. p. t., Bucureşti, 1970, vol. I, p. 333. 5) Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 76. 6) Titu Maiorescu, *Critice*, vol. I, pp. 156—157. 7) Titu Maiorescu, *Din critice*, Editura tineretului, 1967, p. 65. 8) Idem, p. 104. 9) Eugen Todoran, *Maiorescu*, Editura Eminescu, 1977, p. 280. 10) Titu Maiorescu, *Direcţia nouă în poezia şi proza română*, în *Critice*, Antologie şi prefaţă de Paul Georgescu, text stabilit de Domnica Stoicescu, E. P. L., 1966, p. 88. 11) Idem, pp. 96—97. 12) Ibidem, p. 105. 13) Ibidem, p. 108. 14) Titu Maiorescu, *Poeţi şi critici*, în vol. cit., pp. 434—435. 15) Eugen Lovinescu, *Scrieri* 1, *Critice*, ediţie şi studiu introductiv de Eugen Simion, E.P.L., 1969, pp. 247—248. 16) Vladimir Streinu, lucr. cit., p. 71. 17) Idem, p. 72. 18) Florin Mihăilescu, lucr. cit., p. 117. 19) Idem, p. 119. 20) Eugen Todoran, lucr. cit., p. 289. 21) Nicolae Manolescu, *Contradicţia lui Maiorescu*, Editura Cartea românească, 1970, p. 205. 22) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în *Studii critice*, ediţie îngrijită de George Ivaşcu, E.P.L., 1967, p. 13. 23) Cf. C. Georgiade, art. cit., p. 857. 24) C. Dobrogeanu-Gherea, art. cit., p. 15. 25) Precizarea îi aparţine lui Ovidiu Cotruş în articolul *Titu Maiorescu şi cultura română*, în *Familia*, 21 mai 1967, p. 13. 26) E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, Editura Minerva, 1972, p. 501. 27) Z. Ornea, *Curentul cultural de la „Contemporanul"*, Edi-

tura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 298. 28) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în vol. cit., pp. 15—16. 29) Cf. Teodor Vîrgolici, *Ecouri ale lui Sainte-Beuve în literatura română*, în vol. *Interferenţe literare româno-franceze*, Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 133. 30) Idem, p. 108. 31) René Wellek, *Istoria criticii literare moderne* 1750—1950, Editura Univers, Bucureşti, 1976, p. 68. 32) Mircea Martin, *Despre geniul critic şi despre Sainte-Beuve*, în *Critică şi profunzime*, Editura Univers, 1974, p. 16. 33) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în vol. cit., p. 16. 34) Idem, p. 18. 35) C. Georgiade, lucr. cit., p. 860. 36) Hippolyte Taine, *Pagini de critică*. Texte alese, traduse şi prefaţate de Silvian Iosifescu, E.L.U., Bucureşti, 1965, pp. 18—19. 37) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în vol. cit., p. 20. 38) Idem. p. 21. 39) Cf. Alexandru Dima, *Studii de istorie a teoriei literare româneşti*, E.P.L., 1962, p. 78. 40) G Ivaşcu, *C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Tratatul de istorie a literaturii române*, Editura Academiei R.S.R., 1973, vol. III, p. 611. 41) C. D. Gherea, *Asupra criticei*, în vol. cit., p. 22. 42) Cf. Teodor Vîrgolici, *Ecourile lui Sainte-Beuve în literatura română*, în vol. cit., p 139. 43) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, în vol. cit., p. 22. 44) Idem. 45) Ibidem, p. 23. 46) Ibidem, p. 24. 47) Ion Breazu, G. *Bogdan-Duică critic şi istoric literar*, în *Studii de literatură română şi comparată*, Editura Dacia, Cluj, 1970, vol. I, p. 541. 48) Cf. Marin Bucur, *Istoriografia literară românească* de la origini pînă la G. Călinescu, Editura Minerva, 1973, p. 347. 49) G. I. Bogdan, *Studii critice de I. Gherea* (Dare de seamă critică), în *Convorbiri literare*, anul XXIV, 1 august, 1890, nr. 5, p. 394. 50) Idem, p. 394. 51) Ibidem, p. 396. 52) Ibidem. 53) Serge Doubrovsky, *De ce noua critică* ? Editura Univers, 1977, pp. 235—236. 54) G. I. Bogdan, lucr. cit., p. 400. 55) Idem, p. 401. 56) Ibidem. 57) Ibidem, p. 403. 58) Ibidem, 59) Ibidem, pp. 413—414. 60) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei metafizice şi celei ştiinţifice*, în vol. cit., p. 351. 61) Idem, p. 352 62) Ibidem, p. 353. 63) Damian Hurezeanu, *Constantin Dobrogeanu-Gherea*. Studiu social-istoric, Editura politică, Bucureşti, 1973, p. 407. 64) Teodor Vîrgolici, lucr. cit., p. 141. 65) C. Dobrogeanu-Gherea, *D. Panu asupra criticei şi literaturii*, în vol. cit., p. 582. 66) Idem, p. 585. 67) Cf. Z. Ornea, *Curentul cultural de la Contemporanul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 383. 68) C. Dobrogeanu-Gherea, *Critici volintiri*, în *Asupra criticei* (Studii şi articole). Antologie, postfaţă şi bibliografie de Mircea Iorgulescu, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 194. 69) Florin Mihăilescu, lucr. cit., p. 145. 70) C. D. Gherea, *D. Panu asupra criticei şi literaturii*, în vol. cit., p. 585. 71) Idem. 72) Florin Mihăilescu, lucr. cit., p. 147. 72) C.D. Gherea, *D. Panu asupra criticei şi literaturii*, în vol. cit., p. 586. 73) Idem, p. 588. 74) Remarca a fost făcută de Mircea Iorgulescu în *Postfaţă* la *Asupra criticei*, Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 295. 75) Serge Doubrovsky, lucr. cit., p. 238. 76) Pompiliu Constantinescu, *Eros şi Daimonion*, în *Revista Fundaţiilor regale*, anul II, 1939, nr. 7, p. 84. 77) Mihail Dragomirescu, *Critica ştiinţifică şi Eminescu*, în *Mihai Eminescu*, ediţie îngrijită, prefaţă şi note de Leonida Maniu, Editura Junimea, Iaşi, 1976, pp. 58—59. 78) Idem, p. 59. 79) George Ivaşcu, *Titu Maiorescu*, Editura Albatros, 1972, p. 131. 80) M. Dragomirescu, lucr. cit., p. 53. 81) Idem, p. 71.

Impersonalitatea şi personalitatea artistului

1) D. Murăraşu, *Maiorescu şi Schopenhauer*, în *Convorbiri literare*, 1939, nr. 1, p. 52. 2) Titu Maiorescu, *Critice*, antologie şi prefaţă de Paul Georgescu, text stabilit de Domnica Stoicescu, E.P.L., 1966, p. 356. 3) Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în vol. cit., pp. 426—427. 4) Cf. Al. Piru, *Maioresciana*, în *Varia*. Preciziuni şi controverse, Editura Eminescu, 1972, p. 116. 5) T. Maiorescu, lucr. cit., p. 458. 6) Cf. Eugen Todoran, *Maiorescu*, Editura Eminescu, 1977, p. 222. 7) Titu Maiorescu, *Poeţi şi critici*, în vol. cit., pp. 436—437. 8) Eugen Lovinescu, *T. Maiorescu*, Editura Minerva, 1972, pp. 504—505. 9) C. D. Gherea, *Personalitatea şi morala în artă*, în *Studii critice*, ediţie *îngrijită* de George Ivaşcu, E.P.L., Bucureşti, 1967, p. 49. 10) Idem, p. 61. 11) Al. Piru, lucr. cit., p. 117. 12) Eugen Todoran, lucr. cit., p. 224. 13) Titu Maiorescu, *Contraziceri ?*, în *Critice*, Socec, Bucureşti, 1928, vol. III, p. 103. 14) Titu Maiorescu, lucr. cit., pp. 106—107. 15) Cf. Al. Piru, lucr. cit., p. 118. 16) *Despre estetica poeziei de Schopenhauer*, în *Convorbiri literare*, 1885, nr. 1, p. 51. 17) Petru P. Negulescu, *Impersonalitatea şi morala în artă*, în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 2, pp. 131—168. 18) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 158. 19) Idem, p. 159. 20) Ibidem, p. 160. 21) Ibidem. 22) Ibidem, p. 162. 23) Ibidem, p. 164. 24) Ibidem, p. 167. 25) Ideea a fost formulată mai întîi de Mircea Iorgulescu în *Postfaţă* la C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei* (studii şi articole), Editura Minerva, Bucureşti, 1973, p. 307. Cu trei ani mai înainte, referindu-se tot la problema impersonalităţii în artă, N. Manolescu socotea că Gherea manifestase mai degrabă neînţelegere, oferind numai o „ceartă de cuvinte" şi de aceea polemica în sine prezintă importanţă doar din punct de vedere istoric, „pentru ecoul pe care l-a avut în epocă". În schimb, în planul ideilor „ea nu mai prezintă astăzi nici un interes". (Nicolae Manolescu, *Contradicţia lui Maiorescu*, Editura Cartea Românească, 1970, p. 241. 26) C. Dobrogeanu-Gherea, *Leconte de Lisle şi poezia contemporană*, în *Asupra criticei*, 1973, p. 162. 27) C. D. Gherea, lucr. cit., p. 162, nota. 28) I. A. Richards, *Principii ale criticii literare*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 240. 29). E. Todoran, lucr. cit., pp. 234—235.

Moralitatea artei

1) Titu Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, în *Din critice*, Editura tineretului, 1967, p. 66. 2) Titu Maiorescu, lucr. cit., p. 68. 3) Idem. 4) Simion Ghiţă, *Titu Maiorescu*, filozof şi teoretician al culturii, Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1974, p. 175. 5) Georg Wihelm Friedrich Hegel, *Prelegeri de estetică*, traducere de D. D. Roşca, Editura Academiei R. S. R., vol. I, p. 10. 6) Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în *Critice*, E.P.L., 1966, p. 422. 7) Titu Maiorescu, lucr. cit., p. 424.

8) Idem, p. 425. 9) Cf. Simion Ghiță, lucr. cit., p. 176. 10) Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în vol. cit., pp. 426—427. 11) Idem, p. 427. 12) C. Dobrogeanu-Gherea, *Personalitatea și morala în artă*, în *Studii critice*, ediție îngrijită de George Ivașcu, E.P.L., București, 1967, p. 49. 13) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 50. 14) Idem, p. 51. 15) Al. Piru, *Maioresciana*, în *Varia*, Editura Eminescu, 1972, p. 118. 16) N. Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, Editura Cartea românească, 1970, p. 248. 17) „Plăcerea ce o aflăm în tragedie — scria Schopenhauer — nu se ține de simțimîntul frumosului, ci de al sublimului, și este gradul cel mai înalt al acestui simțimînt. Căci precum la privirea sublimului în natură ne întoarcem de la interesul voinței pentru a rămîne curat contemplatori, așa la catastrofa tragică ne întoarcem de la însăși voința de viață. Cauza e că în tragedie ni se înfățișează partea sensibilă a vieții, vaietul și mizeria omenirii, stăpînirea oarbei întîmplări și a rătăcirii, căderea celui drept, triumful celor răi ; ni se pune în vedere calitatea lumii, așa precum este de-a dreptul contrară voinței noastre. La această privire ne simțim provocați a ne întoarce voința de la viață, a nu o mai voi și a nu o mai iubi. Tocmai prin aceasta încă ajungem la conștiința că atunci mai rămîne ceva în noi ce nu putem cunoaște pozitiv, ci numai negativ, ca ceea ce *nu* voiește viața. Precum acordul septimei cere acordul fundamental, precum coloarea roșie cere pe cea verde și chiar o produce în ochi, asemenea orice tragedie cere o existență de specie cu totul osebită, o altă lume, a cării cunoștință nu ni se poate da decît indirect, precum ni se dă astfel în această cerere. În momentul catastrofei tragice dobîndim, cu mai mare lămurire decît oricînd, știrea și încrederea că viața este un vis greu, din care trebuie să ne deșteptăm. În această privință tragedia are un efect analog cu sublimul dinamic, înălțîndu-ne cu acesta deasupra voinței și a interesului ei și transformîndu-ne într-atît încît ne place privirea lucrurilor ce îi sunt de-a dreptul contrare. Ceea ce dă elementului tragic, în orice formă s-ar înfățișa, avîntul său deosebit spre sublimitate este deșteptarea înțelegerii că lumea, că viața nu pot da o mulțumire adevărată, prin urmare nu merită iubirea noastră ; în aceasta consistă spiritul tragic ; el conduce dar la resignație. Știu bine că în tragedia antică acest spirit al resignației apare și se exprimă rareori de-a dreptul." (A. Schopenhauer, *Despre estetica poeziei*. Traducere de Titu Maiorescu, în *Convorbiri literare*, 1885, nr. 1, p. 56. 18) C. Dobrogeanu-Gherea, *Personalitatea și morala în artă*, în vol. cit., p. 53. 19 a) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 58. 19 b) Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativității*, Editura Univers, București, 1977, pp. 391—392. 20) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 62. 21) Idem. 22) „Îndrumarea omului prin mijlocirea artelor nu mai este, în fond, o problemă de estetică. Totuși, ea aruncă o lumină înapoi, asupra problemelor de bază ale esteticii, și anume tocmai acolo unde arta nu este falsificată prin intenții pedagogice care să turbure dispoziția celui care contemplă. Căci forma aceasta de îndrumare a omului are, înaintea oricărei alteia, avantajul de a convinge imediat, cum nu ne convinge altminteri decît propria experiență de viață ; și anume din același motiv ca și aceasta : poezia nu ne dă

lecţii în cuvintele ei, ci ne vorbeşte în imagini concret intuitive, care conving ca atare, ne trezesc sentimentul valorii morale în noi şi ne deschid ochii asupra adîncimii conflictelor vieţii, cum nu îi deschidem nici chiar în viaţă. Creşterea şi maturizarea sub influenţa artei nu sînt o iluzie. Fiecine se apropie, nedeformat, de arta mare face experienţa aceasta asupra sa. Aici însă arta autentică totdeauna lipsită de tendinţă, se separă de munca voită sau chiar comandată, a producţiilor de moment; căci acestea au un efect neartistic, ba cu timpul provoacă mai degrabă contrariul a ceea ce năzuia — îndepărtarea celui ce receptează. Numai ceea ce este intuit în mod real şi modelat în forme concrete trezeşte acea forţă în stare să mişte oamenii, să convingă, să deschidă orizonturi şi să îndrumeze fiindcă ea ţîşneşte involuntar din adînc.

Aici îşi are rădăcina o înaltă misiune a poeziei, şi în trepte variate şi a celorlalte arte. Generaţii şi epoci întregi pot fi în felul acesta definite prin creaţiile artei mari. Din timpuri vechi s-a ştiut misterul poeziei, care stă în puterea ei asupra inimii omului de a o îndrepta către ce este mare şi a o înălţa, însufleţind-o pentru ceea ce învăţătura morală nu poate decît să recomande prozaic sau să pretindă". (N. Hartmann, *Estetica,* Editura Univers, 1974, p. 45). 23) Titu Maiorescu, *Contraziceri?*, în vol. cit., p. 99. 24) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra esteticei metafizice şi ştiinţifice,* în vol. cit., p. 443. 25) C. D. Gherea, lucr. cit., p. 444. 26) Petru P. Negulescu, *Psihologia stilului,* în *Convorbiri literare,* 1892, nr. 2, p. 151. 27) Petru P. Negulescu, *Impersonalitatea şi morala în artă,* în *Convorbiri literare,* 1893, nr. 2, p. 139. 28) Petru P. Negulescu, lucr. cit., p. 143. 29) Idem, p. 144. 30) Ibidem, pp. 145—146. 31) L. S. Vîgotski, *Psihologia artei,* Editura Univers, Bucureşti, 1973, p. 169. 32) L. S. Vîgotski, lucr. cit., p. 270. 33) Idem, p. 272. 34) Ibidem, p. 273, 35) Titu Maiorescu, *Contraziceri?* în vol. cit., p. 102. 36) C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra esteticei metafizice şi ştiinţifice,* în *Studii critice,* E.P.L., 1967, p. 450. 37) G. I. Bogdan, *Studii critice de I. Gherea,* în *Convorbiri literare,* 1890, nr. 5, pp. 396—397. 38) P. P. Negulescu, *Impersonalitatea şi morala în artă,* în *Convorbiri literare,* 1893, nr. 2, p. 147. 39) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 147. 40) Pentru lărgirea discuţiei bazată pe lucrări bibliografice noi vezi şi Z. Ornea, *Trei esteticieni,* E.P.L., 1968, p. 184. 41) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 157. 42) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 157. Negulescu face trimitere la articolul lui Fr. Paulhan, *Sur l'emotion esthétique,* juin, 1885 — din care a citat textul ce l-am reprodus şi noi. 43) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 157. 44) Se impune, însă, precizarea că C. Dobrogeanu-Gherea o cunoscut, întradevăr, opera lui Guyau, dar aceasta n-a influenţat în mod sensibil formaţia sa critică. Citarea lucrărilor lui Guyau de către Gherea a avut loc numai după 1890, cînd gîndirea sa estetică şi critică era deja pe deplin formată. În 1890 era citat într-o notă privitoare la studiul *Asupra criticei,* amintindu-i lucrarea *L'art au point de vue sociologique,* iar în 1891 îl va mai utiliza într-un eseu polemic. 45) P. P. Negulescu, *Religiunea şi arta,* în *Convorbiri literare,* 1894, nr. 9, p. 743. 46) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 743. 47) Idem, pp. 743—744. 48) Ibidem, p. 744. 49) Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria formativităţii,* Editura Univers, Bucureşti, 1977, p. 384.

Idealurile sociale şi arta

1) C. Dobrogeanu-Gherea, *Personalitatea şi morala în artă*, în *Studii critice*, ediţie îngrijită de George Ivaşcu, E.P.L., Bucureşti, 1967, pp. 69—70. 2) Damian Hurezeanu, *Constantin Dobrogeanu-Gherea*. Studiu social-istoric. Editura Politică, Bucureşti, 1973, p. 418. 3) T. Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale*, în *Critice*, E. P. L., 1966, pp. 421—422. 4) C. Dobrogeanu-Gherea, *Personalitatea şi morala în artă*, în vol. cit., p. 72. 5) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 72. 6) Idem, pp. 72—73. 7) Ion Pascadi, *Idealul şi valoarea estetică*, Biblioteca de filozofie şi sociologie, Editura politică, Bucureşti, 1966, p. 25. 8) Al. Philippide, *Idealuri*, în *Convorbiri literare*, 1892, nr. 11 şi 12, p. 1015. 9) Al. Philippide, lucr. cit., p. 1017. 10) Idem, pp. 1018—1019. 11) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 471. 13) „Decît, tot zeflemisind, bătîndu-şi joc, repudiind cuvintele mari, au ajuns să zeflemisească, să repudieze şi adevăratul conţinut al acestor cuvinte. *Junimea* cu drept cuvînt şi-a bătut joc de marile cuvinte *libertate, fraternitate, egalitate*, cari ajungeau un mijloc de exploatare în gura politicianilor noştri puţin scrupuloşi ; dar dînd afară aceste cuvinte, *Junimea* le-a dat afară cu conţinutul lor cu tot, ori, cum ar zice neamţul : a dat afară apa din copaie împreună cu copilul". (C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 473). 14) Idem, p. 476. 15) Ibidem. O dovadă a limitării influenţei *Junimii* o constituie însăşi tipărirea în numărul festiv al *Convorbirilor literare* a articolului polemic semnat de Philippide, deoarece acest discipol maiorescian pe lîngă faptul că socoteşte inutile idealurile pentru un scriitor sau artist, nici măcar nu pricepe cuvîntul *idealuri*, „îl zeflemiseşte, rîde şi petrece pe socoteala lui, parcă cine ştie ce comicărie ar fi". (Idem). 16) Ibidem, p. 481. 17) Ibidem, p. 482. 18) Florin Mihăilescu, *Conceptul de critică literară în România*, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, pp. 170—171. 19) Florin Mihăilescu, lucr. cit., p. 168. 20) „Cum, nu pricepe d. Gherea, i-aş răspunde eu, că *Junimea* n-a avut influinţă mare tocmai pentru că ţara e incultă, adecă plină de drojdii la suprafaţă, şi că o muncă cinstită, precum era acea inaugurată de d-sa, a trebuit să scadă faţă cu bombastica reclamă a moftangiilor ? Nu pricepe că dacă a putut d-sa să aibă o influinţă literară şi ştiinţifică în ţara noastră, apoi e tocmai din cauză că ţara e incultă, e la începutul culturei ei ? Cum, nu pricepe d. Gherea că în Franţa ori Englitera un critic de talia d-sale nu numai n-ar fi putut să aibă o influinţă mare, ci n-ar fi putut măcar să apară pe arena publicităţei ? Nu pricepe d-sa că acum ori niciodată este locul de a spune : cumu-i Turcul şi pistolul, cumu-i moftangiul şi criticul". (Al. Philippide, *Idealuri*, partea a II-a, în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 4, p. 320. 21) În aşteptările lor, junimiştii au fost oarecum dezamăgiţi, căci P. P. Negulescu şi-a organizat studiul ca pe o polemică cu Proudhon — de unde porniseră şi sociologii români — iar în referirile sale la arta egipteană şi japoneză se abătuse oarecum de la principiul junimist al autonomiei esteticului. În numele cercului junimist care i-a dat prima formă a articolului s-o refacă, i-a scris N. Basilescu, iar, I. Al. Rădulescu îi scria lui M. Dragomirescu rezumînd obiecţiile fundamen-

tale: „Articolul lui Negulescu, în cea mai mare parte, nu mi-a plăcut: e «deplasată» polemica cu Proudhon, care e repudiat de socialişti, străin şi mort. Negulescu se ceartă cu dînsul şi-l ridiculizează ca şi cînd ar fi o personalitate marcantă şi de actualitate. Ce-mi pasă mie de prostiile lui Proudhon. Mai întîi, toată prima parte — vreo 30 de pagini — n-au a face cu ce spune Gherea şi apoi cum se potrivesc cu ce ar fi spunînd Proudhon. Gherea să fie punctul de plecare, nu Proudhon" — ceea ce de fapt nu s-a întîmplat, căci Negulescu n-a renunţat la critica lui Proudhon. (I. Al. Rădulescu, Scrisoare către Mihail Dragomirescu, 7 aprilie 1894, în *Titu Maiorescu şi prima generaţie de maiorescieni*, Editura Minerva, 1978, p. 702. 22) Cf. Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, pp. 199—200. 23) P. P. Negulescu, *Socialismul şi arta*, în *Convorbiri literare*, 1894, nr. 7, p. 545. 24) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 547. 25) C. Dobrogeanu-Gherea, *Idealurile sociale şi arta*, în vol. cit., p. 484. 26) Florin Mihăilescu lucr. cit., p. 172. 27) Fragmentul e citat de P. P. Negulescu din *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, p. 14. 28) Cf. Z. Ornea, lucr. cit., p. 200. 29) Florin Mihăilescu, lucr. cit., pp. 171—172. 30) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 547. 31) Idem, p. 548. 32) Ibidem, p. 550. 33) C. Dobrogeanu-Gherea, *I. L. Caragiale*, în vol. cit., p. 278. 34) P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 554. 35) C. Dobrogeanu-Gherea, *Artiştii cetăţeni*, în vol. cit., pp. 496—497. 36) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 520. 37) Ion Pascadi, *Idealul şi valoarea estetică*, Editura politică, Bucureşti, 1966, p. 15.

Relaţia mediu-artist-operă

1) C. Dobrogeanu-Gherea, *Personalitatea şi morala în artă*, în *Studii critice*, ediţie îngrijită de George Ivaşcu, E.P.L., Bucureşti, 1967, p. 54. 2) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 57. 3) C. Dobrogeanu-Gherea, *Decepţionismul în literatura română*, în vol. cit., p. 97. 4) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 107. 5) C. Dobrogeanu-Gherea, *Tendenţionismul şi tezismul în artă*, în vol. cit., pp. 113—114. 6) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 114. 7) „Dacă uneori nu putem găsi, în unele privinţi, o legătură de cauză între mijlocul social şi cel natural şi între creaţiunea artistului, pricina poate fi că ştiinţa nu-i îndestul de dezvoltată în această privinţă; pricina poate fi a instrumentelor de cercetare, cari în materie de artă şi de psihologie sunt încă puţin perfecte, şi în sfîrşit vina poate fi a criticului, care nu ştie a se folosi îndeajuns de ştiinţă şi de mijloacele de cercetare ce le are azi la îndemînă. Dar asemenea legături există, e mai presus de îndoială. Artistul ne dă numai ceea ce primeşte, şi nu poate să ne dea decît din ceea ce primeşte." (C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., pp. 114—115). 8) Idem, p. 115. 9) Cf. Z. Ornea, *Curentul cultural de la Contemporanul*, Editura Minerva, 1977, p. 349. Ideea influenţei reciproce dintre mediu şi operă a fost preluată de H. Sanielevici, care, într-un articol din 1895, scria: „În literatură găseşti şi *soluţii*, oricît ar zîmbi adepţii «artei pentru artă»... Cîte lucruri cari ţi se agită confuz în suflet nu le gă-

sești exprimate limpede într-o dramă sau într-un roman ! Sînt opere geniale cari exprimă cele mai înalte aspirații ale vremii, tot ce preocupă și frămîntă pe concetățenii autorului. De aici și marea influență a literaturii asupra progresului omenirii." (Hassan, *Literatura este ea un simplu amuzament ?* în *Lumea nouă literară și științifică*, anul I, nr. 18, 2 octombrie 1895, apud Z. Ornea, lucr. cit., p. 350.) 10) Cf. Titu Popescu, *Mihail Dragomirescu estetician*, Editura Minerva, București, 1973, pp. 139—140. 11) Mihail Dragomirescu *Criticele domnului Titu Maiorescu* (studiu de critică generală), în *Convorbiri literare*, 1893, nr. 1, pp. 16—17. 12) „În ea se afirmă că artistul își datorește felul său de a fi numai mediului natural și social ce-l înconjoară — adică numai acelor împrejurări care l-au întîmpinat din momentul nașterii lui pînă ce și-a sfîrșit opera ce a făcut. Cu alte cuvinte, exclude influența eredității pe care în altă parte o admite". (Mihail Dragomirescu, lucr. cit., p. 17). 13) Idem, p. 18. 14) Ibidem, pp. 20—21. 15) Ibidem, p. 21. 16) Ibidem, pp. 21—22. 17) Ibidem, p. 23. 18) Ibidem. 19) Explicația e preluată în continuare din Spencer : „În Teoria Evoluțiunii, Natura (ca să nu se crează că vorbim metafizică ar trebui să zicem că «Împrejurări naturale», a format pe om prin adaptațiuni succesive cu mediul înconjurător ; apoi omul format astfel și determinat de Natură dete naștere Societăților ; iar fenomenele sociale sînt datorate izbirii dintre societate (produsul naturii) și dintre forțele noi naturale. Așa că în definitiv toți factorii sociali ancestrali se reduc la factorii naturali anteriori și joacă un rol de cauzațiune inferior acestora." (Ibidem, p. 29). 20) Mihail Dragomirescu, *Critica «științifică» și Eminescu*, în *Convorbiri literare*, 1894. 21) Mihail Dragomirescu, *Criticile domnului Titu Maiorescu*, în *Convorbiri literare*, 1894, nr. 2, p. 257. 22) Numai la naturile medii — scrie Dragomirescu — care sînt „fără însemnătate, fără originalitate, mediul social poate avea o putere cauzală mai mare ; întrucît privește pe adevărații artiști, cu cît sînt mai mari, cu atît calitățile lor de artist sunt mai puțin supuse influențelor mediului". (Mihail Dragomirescu, lucr. cit., p. 258). 23) Idem, p. 259. 24) Ibidem, p. 258. 25) Ibidem, p. 259. 26) Ceva mai departe, pretinde că, dacă influența mediului asupra sistemului psihic al artistului ar fi foarte mare și i-ar modifica însăși calitatea, ar avea loc chiar distrugerea lui, în același timp. 27) Cf. Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, p. 53. 28) Apărut în *Convorbirile literare* din 1894, iar un an mai tîrziu, în 1895, în volum. 29) Mihail Dragomirescu, *Critica «științifică» și Eminescu*, Socec., 1895, p. 10. Afirmarea unor astfel de opinii, contrare curentelor dominante în estetica epocii, însemna și negarea celor mai reprezentativi critici europeni, încît gestul lui Dragomirescu erau „un act de real curaj." (Z. Ornea, lucr. cit., p. 54.) 30) Mihail Dragomirescu, *Critica «științifică» și Eminescu*, în *Mihai Eminescu*, ediție îngrijită, prefață și note de Leonida Maniu, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 40. 31) Mihail Dragomirescu, lucr. cit., p. 54. 32) Eminescu — susține Mihail Dragomirescu — nu era „deloc pesimist" în activitatea lui practică ; dimpotrivă, „lupta pentru bine cu aceeași îndîrjire cu care ar fi luptat cel mai îndîrjit optimist. Personalitatea omenească a lui Eminescu era optimistă, și numai personalitatea lui artistică, în ceea ce avea mai profund, mai în

legătură cu reflecţiunea, era — cînd era — pesimistă. Astfel că nici constituţia particulară a personalităţii sale omeneşti nu explică pesimismul său : el este inherent personalităţii lui artistice şi se datoreşte, precum vom vedea, propriei sale dezvoltări, independent de stările sufleteşti ale personalităţii lui omeneşti. E un efect al imaginaţiei lui reflexive, nu al raţiunii practice." (Idem, pp. 96—97). 33) Ibidem, p. 120, 34) În schimb, repudiind preocupările pentru descrierea personalităţii omeneşti a artiştilor, Dragomirescu a scăpat din vedere să facă distincţia necesară între reconstituirile de istorie literară şi cele care sînt invocate pentru explicarea propriu-zisă a operei. Textul următor este, în fond, negarea unei anumite laturi a istoriografiei literare, venită tocmai din partea celui ce mai tîrziu nu va ezita să o practice cu succese remarcabile : „Studiul asupra personalităţii omeneşti, asupra calităţilor şi defectelor artiştilor asupra modului lor de trai, asupra împrejurărilor în care au trăit întunecă înţelegerea artistică a operelor lor. Căci, dacă e adevărat că opera de artă cristalizează partea esenţială din artist şi că în virtutea calităţilor curate pe care această parte esenţială le posedă, se produce emoţiunea estetică, atunci, cu necesitate, cercetările asupra personalităţii omeneşti — de felul celora cu care se îndeletniceşte critica «ştiinţifică», introducînd elemente *întîmplătoare* şi *neesenţiale* din personalitatea omenească, în consideraţiile privitoare la personalitatea artistică — falsifică şi întunecă curăţenia acesteia şi turbură emoţia estetică ce ar fi răsărit din contemplarea ei." (Ibidem, p. 121). 35) Z. Ornea, *Trei esteticieni,* E.P.L., 1968, p. 57. 36) Georg Lukács, *Estetica,* Editura Meridiane, 1972, vol. I, p. 752. 37) P. P. Negulescu, *Lucruri vechi,* în *Convorbiri literare,* 1897, nr. 12, pp. 1082—1083. 38) Exemplul lui Darwin este invocat cu scopul de a minimaliza valoarea celor de la *Literatură şi artă română,* fiindcă absolutizează un principiu pe care tocmai cel care-l enunţase îl privea cu discernămîntul omului de ştiinţă : „Iată dar un om de ştiinţă — cel mai însemnat om de ştiinţă al veacului nostru — care declară că nu poate înţelege producţiunea formelor organice, fiziologice şi psihologice, ale speciilor prin înrîurirea mediului. Şi domnii x, y, z, care n-au autoritatea ştiinţifică a lui Darwin, cred că pot înţelege şi pot explica prin înrîurirea mediului producţiunile acelor forme psihofiziologice superioare ale indivizilor, ce se numesc *talente,* şi care sînt de asemenea *forme organice,* numai cu mult mai complicate, decît cele de cari se ocupă Darwin." (P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 1088). 39) Ibidem, p. 1094. 40) Ibidem, p. 1095. 41) P. P. Negulescu, lucr. cit., în *Convorbiri literare,* 1898, pp. 30—31. 42) H. Taine, *Filosofia artei,* vol. I, p. 66, Apud P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 33. 43) P. P. Negulescu, lucr. cit., pp. 33—34. 44) Cf. P. P. Negulescu, lucr. cit., p. 35. 45) Idem, p. 41. 46) Scriitorii din gruparea junimistă se dovedeau la fel de preocupaţi, ca şi esteticienii junimişti, de sublinierea specificului artei în relaţia ei cu artistul şi mediul. Astfel, Duiliu Zamfirescu, în studiul său despre *Lev Tolstoi,* citîndu-i pe Taine şi Brandès cu ideile lor despre relaţia mediu-artist-operă, formulase obiecţii de principiu. Taine în *Filozofia artei* şi Brandès în *Curentele literare,* observa Zamfirescu, „stabilesc un raport intim între societate şi poet, deci între societate şi între opera de artă. Dar prin chiar faptul acesta, ei reduc estetica la o ştiinţă mai nu-

mai istorică, în care personalitatea artistului nu mai poate fi geneza operei sale, decît cu condiţiunea de a fi artistul un product abnorm, un rezultat al hazardului şi al nebuniei cum îl socotea în general Shakespeare pe om şi viaţa lui «de la même substance que ses songes» şi cum dealtminteri îl socoteşte Taine pe Shakespeare. Dar fiindcă estetica, pentru noi, ţine de domeniul filozofiei, iar istoria nu poate decît să-i ilustreze legile prin exemple, lăsăm deocamdată la o parte teoriile istorice asupra esteticei." (Duiliu Zamfirescu, *Lev Tolstoi*, VII, în *Convorbiri literare* 1892, nr. 7, p. 558). 47) „...Sînt oameni care n-au înţeles ce am zis eu despre acest mediu. Aşa, de pildă, Caragiale, în conferinţa pe care a ţinut-o astă-iarnă la clubul muncitorilor, a afirmat că Newton nu ar fi fost Newton dacă n-ar fi avut în el scînteia genialităţii — ori în ce mediu ar fi trăit.

Dacă ar fi cetit cu luare-aminte *Criticile* mele, eu cred că n-ar mai zice asta. În articolul meu asupra mediului social şi eu spun acelaşi lucru, cu deosebire doar că dau de exemplu pe Goethe. Fireşte că genialitatea atîrnă de o sumedenie de fapte şi factori. Un eschimos adus într-un mediu european nu va înceta de a fi un eschimos; dar asta nu înseamnează că mediul social nu influenţează de loc şi cu încetul, asupra individului". (A. Bacalbaşa, *Convorbire cu Gherea-Dobrogeanu*, p. 256). 48) Damian Hurezeanu, *Constantin Dobrogeanu-Gherea*. Studiu social-istoric, Editura politică, Bucureşti, 1973, p. 402.

Autonomia artei şi tendenţionismul ei

1) C. Dobrogeanu Gherea, *Tendenţionismul şi tezismul în artă*, în *Studii critice*, E.P.L., Bucureşti, 1967, p. 118. 2) C. Dobrogeanu-Gherea, *Arta pentru artă şi arta cu tendinţă*. O convorbire a lui C. D. Anghel cu Gherea, în vol. cit., p. 560. 3) G. C. Nicolescu intitulează capitolul al VI-lea din lucrarea *Curentul literar de la Contemporanul*, Editura tineretului, 1966, „Polemica dintre «arta pentru artă» şi «arta cu tendinţă»" unde, de fapt, tratează întreaga polemică. 4) Tudor Vianu, *Trei critici literari*, în *Scriitori români*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, vol. I, p. 342. 5) Tudor Vianu, *Estetica*, E.P.L., Bucureşti, 1968, pp. 194—195. 6) Tudor Vianu, lucr. cit., p. 195. 7) Idem, p. 197. 8) E. Lovinescu, *T. Maiorescu*, Editura Minerva, 1972, p. 483. 9) Eugen Todoran, *Maiorescu*, Editura Eminescu, 1977, p. 252. 10) Eugen Todoran, lucr. cit., p. 253. 11) Eugen Lovinescu, lucr. cit., p. 471. 12) Titu Maiorescu, *Poezia română*. Cercetare critică, în *Din „Critice"*, Editura tineretului, 1967, p. 44. 13) Titu Maiorescu, lucr. cit., pp. 65—66. 14) Idem, p. 66. 15) Ibidem, p. 68. 16) Eugen Todoran, lucr. cit., pp. 114—115. 17) Ion Pascadi, *Idealul şi valoarea estetică*, Editura politică, Bucureşti, 1966, p. 88. 18) C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, E.S.P.L.A., 1957, vol. I, p. 299. 19) Z. Ornea, *Confluenţe*, Editura Eminescu, 1976, p. 154. 20) C. Dobrogeanu-Gherea, *Tendenţionismul şi tezismul în artă*, în *Studii critice*, E.P.L., 1967, p. 115. 21) C. Dobrogeanu-Gherea, lucr. cit., p. 117. 22) „Una din trăsăturile caracteristice ale teziştilor este

că ei cred că însuşirea artistică (aşa iese din vorbele lor) nu se deosebeşte de însuşirile intelectuale în general. În polemica lor împotriva metafizicilor cari socot arta ca ceva dumnezeiesc, supranatural, pentru a arăta că arta e o însuşire ca oricare alta, un rezultat al dezvoltării nervoase, teziştii au căzut în greşeala contrară (cum se întîmplă aşa de des în polemică), ajungînd pînă la a spune — lucru absurd — că însuşirea artistică nu se deosebeşte prin nimic de însuşirea de-a învăţa aritmetica. Astfel ar urma că, după cum toţi oamenii (...) pot să înveţe cele patru reguli, tot astfel toţi ar putea fi poeţi." (Ibidem, pp. 119—120). 23) Z. Ornea, lucr. cit., p. 165. 24) Anton Bacalbaşa, *Arta pentru artă*, în *Schiţe şi articole*, E.S.P.L.A., 1957, p. 391. 25) Anton Bacalbaşa, lucr. cit., pp. 391—392. 26) Idem, p. 393. 27) Ibidem, p. 399. 28) Cf. Z. Ornea, *Trei esteticieni*, E.P.L., 1968, p. 7. Acelaşi autor nota mai tîrziu referitor la limitele adepţilor lui Gherea : „Într-adevăr, unii dintre continuatorii săi sau cei ce se revendicau din teoriile afirmate pentru prima oară la noi de Gherea au conferit teoremelor materialismului istoric, aplicate în teoria şi critica literară, o sterilă fixitate dogmatică, alternîndu-i grav fizionomia şi utilitatea funcţională. Cu această maladie mortificată ne mai întîlnim, din păcate, şi astăzi. Dar eroarea nu e a metodei sau a teoriei, ci a celor ce le mînuiesc. (Z. Ornea, *Curentul cultural de la Contemporanul*, Editura Minerva, Bucureşti, 1977, p. 349). 29) Z. Ornea, *Confluenţe*, Editura Eminescu, 1976, p. 198. 30) Cf. Damian Hurezeanu, lucr. cit., p. 422. Ideea tendinţei în artă n-a străbătut numai concepţia critică a lui Ibrăileanu sau a altor critici care şi-au propus să valorifice în cadrul unei sinteze superioare gîndirea estetică românească din a doua jumătate a secolului trecut ce emana de la Titu Maiorescu şi C. Dobrogeanu-Gherea. Reflexele ei pozitive pot fi întîlnite chiar şi în gîndirea estetică a primului mare estetician român — Tudor Vianu. Într-un anume mod Tudor Vianu şi-a propus să eludeze problema tendinţei sociale a operei şi valoarea ei artistică în relaţie cu funcţia socială a artei. El se referea la sprijinul real acordat societăţii de către artă, căci îi întăreşte conştiinţa ei de grup prin solicitarea tendinţelor extraestetice care o străbat. Arta mai are şi o altă funcţiune care este socială şi estetică în acelaşi timp : de a crea un public, un grup uman care prin anumite aspiraţii estetice este solidar, manifestă anumite preferinţe estetice şi afirmă un anumit gust „pe baza anumitor tendinţe sociale". În acelaşi timp, Vianu atrăgea atenţia în legătură cu posibilitatea ca o formaţiune socială a publicului constituită pe baza preferinţei pentru un anumit gen de opere sau arte să n-aibă caracter durabil ca alte formaţiuni cum ar fi naţiunea, partidele politice etc., ci să se poată desface şi regrupa. Această organizare şi reorganizare a grupurilor de oameni în jurul unei opere este determinată în acelaşi timp de *tendinţa socială* a operei dar şi de *valoarea ei artistică*. Dar cele două elemente nu merg întotdeauna împreună, şi mai ales atunci „cînd progresul autonomiei estetice a ajuns la un anumit nivel". Astfel că în cadrul publicului artistic pot fi întîlniţi oameni care „după aspiraţiile şi legăturile lor sociale, aparţin unei lumi opuse tendinţelor sociale ale operei care l-au creat". Publicul modern disociază esteticul de social, iar în felul

acesta se diferențiază esențial de publicul altor vremi pe care-l organizase „statismul relativ" al artei de atunci. (Tudor Vianu, *Estetica*, E.P.L., București, 1968, p. 186).

Ecouri ale polemicii

1) E. Lovinescu, *Critice*, ediție definitivă, Editura Ancora, 1928, vol. VI, p. 59. 2) Duiliu Zamfirescu, Scrisoare către Titu Maiorescu, Roma, nov. 1889, în vol. *Duiliu Zamfirescu și Titu Maiorescu în scrisori*, Casa Școalelor, 1937, p. 64. 3) Duiliu Zamfirescu, Scrisoare către Titu Maiorescu, Porto d'Anzio, 3/15 iulie 1891, în vol. cit., pp. 102—103. 4) Duiliu Zamfirescu, Scrisoare către Titu Maiorescu, Porto d'Anzio, 31 august 1891, în vol. cit., p. 106. 5) Duiliu Zamfirescu, Scrisoare către Titu Maiorescu, Roma, 6. dec. 1891, în vol. cit., p. 112. 6) Duiliu Zamfirescu, Scrisoare către Iacob Negruzzi, Bruxelles, 13/25 mai 1893, în I. E. Torouțiu, *Studii și documente literare*, Institutul de arte grafice Bucovina, București, 1931, vol. I, p. 85. 7) Idem. 8) Alexandru Vlahuță, *Curentul Eminescu*, în *Scrieri alese*, E.P.L., 1963, vol. II, p. 393. 9) Cf. Valeriu Rîpeanu, *Alexandru Vlahuță și epoca sa*, Editura tineretului, 1966, p. 109. 10) Alexandru Vlahuță, *Scrisoare către cititori*, în vol. cit., p. 571. 11) Alexandru Vlahuță, *„Studii critice" de I. Gherea (C. Dobrogeanu)*, în vol. cit., p. 603. 12) Alexandru Vlahuță, *Autori și editori*, în vol. cit., p. 45. 13) Alexandru Vlahuță, *Un triumfător*, în vol. cit., p. 370. 14) Alexandru Vlahuță, *File rupte*, în vol. cit., pp. 379—380. 15) Idem, p. 378. 16) Alexandru Vlahuță, *Un triumfător*, în vol. cit., p. 370. 17) Alexandru Vlahuță, *C. Dobrogeanu-Gherea*, în vol. cit., p. 607. 18) Idem. 19) Alexandru Vlahuță, *Literatura noastră*, în vol. cit., p. 463. 20) Alexandru Vlahuță, *Familia artiștilor*, în vol. cit., p. 57. 21) Alexandru Vlahuță, *Gherofobia domnului Hasdeu*, în vol. cit., p. 609. 22) Alexandru Vlahuță, *File rupte*, în vol. cit., p. 378. 23) Alexandru Vlahuță, *C. Dobrogeanu-Gherea*, în vol. cit., p. 607. 24) *Vieața*, I, 1893, 19 decembrie. 25) *Gherofobia domnului Hasdeu*, în *Vieața*, 16 ianuarie 1894. 26) Gala Galaction, *Amintiri despre Vlahuță*, în *Opere alese*, E.P.L., 1961, vol. II, p. 28. 27) Gala Galaction, *Alexandru Vlahuță*, în vol. cit., pp. 240—241. 28) Alexandru Vlahuță, *Un an de luptă*, Editura librăriei Carol Müller, București, 1895, p. 166. 29) Cf. Al. Bojin, *Alexandru Vlahuță*. Studiu biobibliografic, Editura de stat pentru imprimate și publicații, 1959, p. 251. 30) Alexandru Vlahuță, *Sectari*, în vol. cit., p. 27. 31) Alexandru Vlahuță, *Supărarea socialiștilor*, în vol. cit., p. 122. 32) Alexandru Vlahuță, *Arta socialistă*, în vol. cit., p. 105. 33) Idem. 34) Ibidem, p. 108. 35) C. Vraja, *Dl. Vlahuță în «arta socialistă»*, în *Evenimentul literar* I (1894), nr. 15 (28 martie), p. 3. 36) Ș. V., *Cum a rămas?* în *Evenimentul literar*, I (1894), nr. 18 (18 aprilie), pp. 2—3. 37) Cf. C. D. Anghel, *Convorbiri cu Gherea*, în *Adevărul*, 1894, nr. 1822/28 martie. 38) Izabela Sadoveanu, *Din sufletul altor generații*, în vol. *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă* (1870—1900), ediție, prefață și note de Tiberiu Avramescu, Editura Minerva, 1975, p. 335. 39) C. Mille, *Letopisiți*, în vol. cit.,

p. 136. 40) B. Brănișteanu, *Mișcarea culturală socialistă*, în vol. cit., p. 497. 41) *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă*, pp. 207—211. De fapt Gherea n-a eliminat o frază, ci un întreg alineat din articolul *Personalitatea și morala în artă*. 42) I. Teodorescu, *Din lumea umbrelor. C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Adevărul*, 12.VI.1927. 43) Gala Galaction, *Birtașul Dobrogeanu-Gherea*, în *Cronica*, 31 ianuarie 1916. 44) Gala Galaction, *Mărturie literară*, în volumul *Mărturisiri literare* organizate de D. Caracostea în anii 1932—1933, ediție îngrijită și introducere de Iordan Datcu, Editura Minerva, București, 1971, p. 119. 45) Al. Slătineanu, *Despre vechea mișcare socialistă*, interviu, în *Adevărul*, 28 iulie 1933. 46) Cf. C. Kirițescu, *Printre apostoli*, București, 1929. 47) Cf. Jean Bart, *Mărturisiri literare*, în vol. *Mărturisiri literare*, Editura Minerva, București, 1971, p. 110. 48) Cf. Gala Galaction, *Galeria dascălilor*, în *Dimineața*, 20 octombrie 1930. 49) Izabela Sadoveanu, *Din sufletul altor generații. Un revelion în 1891*, în *Adevărul literar și artistic*, 5 ianuarie 1930. 50) C. Kirițescu, *Printre apostoli*, București, 1929. 51) Const. Graur, *C. Dobrogeanu-Gherea*, în *Chemarea*, 10 mai 1920. 52) *Amintiri literare despre vechea mișcare socialistă*, p. 551. 53) Alexandru Dima, *Studii de istorie a teoriei literare românești*, E.P.L., 1962, p. 277. 54) I. L. Caragiale, *Cîteva păreri anonime*, în *Opere* în două volume, Editura Minerva, București, 1971, vol. II, pp. 920—921. 55) I. L. Caragiale către Mihail Dragomirescu, 7 februarie 1908, în vol. cit., p. 1325. 56) I. L. Caragiale, *Criticele lui Gherea*, *Epoca*, 16 iunie 1897, în vol. cit., p. 905. 57) I. L. Caragiale, art. cit., p. 904. 58) I. L. Caragiale, *Cîteva păreri*, *Ziua*, 1896, 7 martie, în vol. cit., p. 740. 59) I. L. Caragiale, art. cit., p. 701. 60) Datorită stilului intervențiilor sale în dezbaterile despre artă și literatură, socialiștii au rămas uneori cu părerea că I. L. Caragiale ar vrea să ia în derîdere credința lor în idealurile socialiste. Uneori și C. D. Gherea, deși prieten, credea acest lucru. O scrisoare a lui I. L. Caragiale pe care i-a adresat-o în 1905 clarifică și această chestiune, autorul ei declarînd că respectă orice idei, orice idealuri, cu condiția să fie nobile, sincere și oneste : „Ne cunoaștem cam de mult, iubite Costică ; ai avut destulă vreme să-nțelegi cît de puțin aș fi în stare să rănesc pe cineva în credințele și pasiunile lui, cînd le văz nobile și le știu sincere și oneste. Mai cu seamă pe tine, unul dintre foarte rarii oameni (ca să nu zic chiar singurul) pe cari i-am întîlnit la noi, avînd onestă și sinceră credință — cum aș putea să te rănesc ? Dacă glumesc cîteodată, cred că-nțelegi că nu glumesc asupra credinței, ci asupra falșilor credincioși, a căror carieră publică demult ți-am prorocit-o". (I. L. Caragiale către C. Dobrogeanu-Gherea, Berlin, 30 iulie/12 august 1905, p. 178). 61) I. L. Caragiale, art. cit., pp. 701—702. 62) *Școala femeilor* de Molière și *Cum vă place* de Shakespeare. 63) I. L. Caragiale, art. cit., p. 702. 64) Idem, pp. 702—703. 64) Ibidem, p. 740. 66) I. L. Caragiale, *Literatura și artele române în a doua jumătate a secolului XIX. Încercare critică. Schițe ușoare*, 1896, în *Opere*, II, Minerva, 1971, p. 748. 67) I. L. Caragiale, *Politică și cultură*, *Epoca*, 18 octombrie 1896, în vol. cit., p. 759. 68) Imaginîndu-și o investigație arheologică, peste mulți ani, în București, consemnează între alte constatări ale presupusului arheolog și pe cea care urmează : „El ar constata mai în-

tii că poporul român din suta XIX era econom, că ura, luxul și *artele, pe cari prin eufemism le numim frumoase în loc de inutile.* (I. L. Caragiale, *Arheologie. Adevărul,* 26 aprilie 1896, în *Opere,* II, Minerva, 1971, p. 876. 69) „Adversar politic nu pot să-i fiu lui Gherea, fiindcă el nu face politică — și cred că foarte bine face; politica e terenul faptei, nu al teoriei". (I. L. Caragiale, *Criticele lui Gherea, Epoca,* 16 iunie 1897, în vol. cit., p. 903). 70) I. L. Caragiale, art. cit., p. 904. 71) Idem, p. 904. 72) Șerban Cioculescu, *Viața lui I. L. Caragiale. Caragialiana,* Editura Eminescu, 1977, p. 186. 73) I. L. Caragiale către Garabet Ibrăileanu, 7/30 noiembrie 1909, în vol. cit., pp. 1383—1384. 74) I. L. Caragiale, *Politică și literatură, Universul,* 16 martie 1909, în vol. cit., p. 1062. 75) I. L. Caragiale, art. cit., p. 1061. 76) Idem. 77) Ibidem, p. 1062. 78) Ibidem, p. 1058. 79) Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I. L. Caragiale,* în *Critice,* E.P.L., 1966, p. 418. 80) I. L. Caragiale către N. Dumitrescu-Cîmpina, Berlin, 12.III.1909, în *Opere,* Minerva, 1971, vol. II, p. 1387. 81) I. L. Caragiale către Mihail Dragomirescu, 5 martie 1909, în vol. cit., p. 1330. 82) I. L. Caragiale către Horia Petra Petrescu, 10/23 octombrie 1906, în vol. cit., p. 1379. 83) I. L. Caragiale către Herbert Kanner, 20 aprilie 1909, în vol. cit., p. 1390. 84) I. L. Caragiale, *Cîteva păreri,* în vol. cit., p. 735. 85) I. L. Caragiale către Paul Zarifopol, Berlin, 4 aprilie 1909, în vol. cit., p. 1367.

INDICE DE AUTORI

CUPRINS



Lector : AL. JEBELEANU
Tehnoredactor : IOAN I. IANCU

Bun de tipar : 3.01.1980. Apărut 1980.
Coli tipar : 17,75.

Întreprinderea poligrafică „Banat“
Timișoara, Calea Aradului nr. 1.

Comanda nr. 171.





ÎN SERIA „CRITICĂ ŞI ISTORIE LITERARĂ"
A EDITURII FACLA AU MAI APĂRUT :

Livius Ciocârlie
REALISM ŞI DEVENIRE POETICĂ

Nicolae Ciobanu
INCURSIUNI CRITICE

Cornel Ungureanu
LA UMBRA CĂRŢILOR ÎN FLOARE

Nicolae Ţirioi
PREMISE LITERARE

T. L. Birăescu
PROUST AZI

Sorin Titel
PASIUNEA LECTURII

Lucian Alexiu
IDEOGRAFII LIRICE CONTEMPORANE

Henri Zalis
ESTETICA IMPERFECŢIEI

Titu Popescu
NECESITATEA EST

* * *
ROMÄNISCHE R

Alexandru Ruja
VALORI LIRICE A

Şerban Foarţă
ESEU ASUPRA POEZIEI LUI ION BARBU



Lei 12